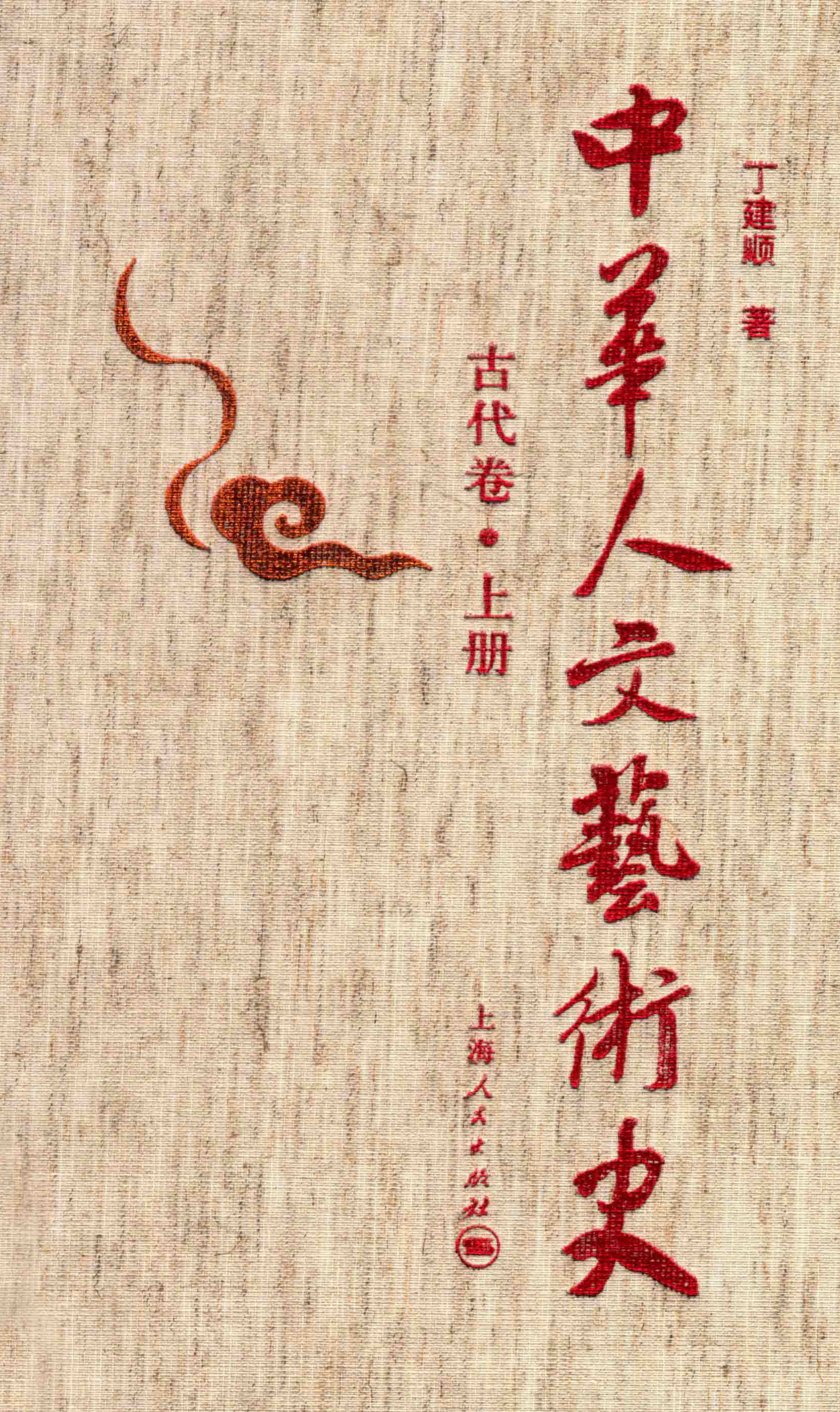

中华人文艺术史
丁建顺 著
古代卷·上册
上海人民出版社

中華人文藝術史

丁建顺 著

古代卷·上册



中华人文艺术史



古代卷·上册



丁建顺，男，1955年生，上海市川沙县（现属浦东新区）人。毕业于复旦大学外文系，现为华东政法大学科学研究院教授，中国作家协会会员。已出版各类著作二十余种。近年发表的中篇小说《封眼》、《大内高手》、《封笔》、《碉堡》、《短信密码》、《封刀》等多次被《小说月报》与《小说选刊》等选刊转载。《碉堡》入选人民文学出版社2008年度选本。

近期出版的主要专著有：艺术史论著《笔墨烟云》、《金石千秋》、《丹青神韵》（天津百花文艺出版社）。《古典书法的人文意蕴》、《古典篆刻的人文意蕴》《古典绘画的人文意蕴》、《洪丕谟艺术论》（上海人民出版社）。《丁建顺电影剧本集》卷一、卷二、（中国戏剧出版社）。长篇小说《大药商》上下册（上海三联书店）。长篇小说《收藏家》（人民文学出版社）。

主持完成国家重点项目一项，上海市重大文艺创作项目两项。

目 录

(上 册)

第十章　凋零的南宋艺苑　445

第十一章　尽得风流的元代书画　482

第一章

历史传说与考古发现

第一节　汉字与书法艺术

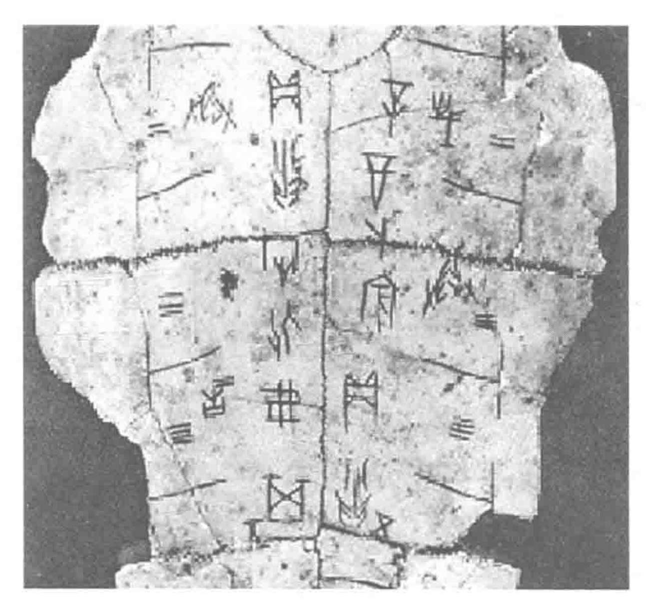
一、汉字的由来

沿西汉高速公路南下，驾车两个多小时即由西安抵达汉中。而在以前，乘坐行驶于川陕公路的班车翻越秦岭南下，那是要花费一整天时间的旅程。站在高处俯视这北有秦岭拱卫、南有巴山环护、汉水流经其间、物产丰饶、风光旖旎、素有“大西北，小江南”美誉的汉中盆地，我的思绪便会飞往2 200年前的某个黄昏。那时还没有公路和铁路，构筑于悬崖峭壁的栈道上走来了一支疲惫的军队。萧何和张良簇拥着刘邦，他们以深邃的目光俯视了一眼汉中盆地，然后坚毅地前往汉王的属地。殿后的樊哙指挥军士焚烧栈道，那是张良的一条计谋。狼烟直直地升向天空，在黄昏的天幕上显得特别醒目，似乎在向楚霸王项羽、在向世人昭告着什么。

这是秦王朝“二世而亡”和“楚汉相争”两场大戏之间的幕间休息。

楚怀王曾与各路义军约定，无论是谁，在反秦战争中先攻入咸阳者为王。公元前207年，刘邦先人咸阳，但慑于项羽人多势众，只好封存秦的府库，退出咸阳，驻兵灞上。项羽入咸阳，焚毁阿房宫，自封“西楚”霸王，又封刘邦为汉王，让他到汉中盆地做个小诸侯。

历史演进中充满了悖论。刘邦无奈中来到汉中，却在萧何和张良的辅佐下很快抚平了创伤，重新积聚了力量。公元前206年，汉王刘邦筑坛拜韩信为大



甲骨文

将，以“明修栈道，暗度陈仓”之策开始军事行动。

“栈道”是从关中翻越秦岭，南通汉中、巴蜀的古代交通要道，由秦岭古道、褒斜道、连云栈道组成。全长250公里，架于悬崖绝壁和泥沼之地。“陈仓”是宝鸡的古名，这里特指渭河北岸的陈仓古渡口。

韩信先派樊哙、周勃率兵佯修栈道，摆出要从褒斜道出兵的架势，守将章邯立即加强了防御。韩信却率大军西出勉县转折北上，取小道入秦川，渡渭河于陈仓，又回攻大散关。章邯急忙率军赶到陈仓城与韩信激战。此时，明修栈道的樊哙、周勃也出斜谷关与韩信会师。章邯兵败自杀，其他守将先后投降，刘邦遂平定三秦。从此，在萧何的刻意经营下，关中成了刘邦打败项羽、统一天下的基地。

汉五年十二月，刘邦围歼楚军于垓下。二月即皇帝位，建立汉朝，定都长安，成就了一番伟业。随着大汉雄风的影响所及，中原的华夏民族被称为汉人、汉族。华夏民族所说的语言被称为汉语，而记录这种语言的文字被称为汉字。

二、汉字的造字原理

并不是因为汉邦建立了汉朝然后有了汉字。

按习惯的说法，中华民族有文字记载的文明有五千年。换句话说，就是在

刘邦建立汉朝之前的2 500年时已经有了字，只是叫文字而已。我们的先人是绝顶聪明的，从结绳记事到刻画符号到出现甲骨文，只花了大约三千年时间。甲骨文虽然是一种比较成熟的文字，但文字的数量还十分有限。由于文字数量的不足和随着社会生活的丰富而产生的表述困难并没有束缚先人的手脚。在实践中他们发明了以“六书”原理造字的基本方法。到了东汉，许慎在《说文解字》中详细阐述了象形、指事、会意、形声、转注、假借等六种汉字的构造原理。



大盂鼎

象形　如日、月、山、水四个字，最早就是描绘日、月、山、水的图案，后来逐渐演变成现在的汉字造型。

指事　指表现抽象意义的方法。如人在其上写作“上”，人在其下写作“下”。

形声　以字根表示特定的读音。例如：胡，这个字作为字根，结合不同属性的偏旁，可合成为：蝴、糊、湖、葫、瑚、醐等，而以同样的发音表达不同的事物。但形声字因古今语言音韵的变迁，某些古代形声字到今天已有不同的读音。



会稽刻石

会意　将两个字根组合起来，使之衍生出新的含意。如“日”和“月”组合就是“明”字。“人”和“言”组合成为“信”字。其余以此类推。

转注　用两个字互为注释，彼此同义而不同形不同音，汉代许慎举例解释道，古时

"考"可作"长寿"讲,"老"、"考"字义相通,即所谓老者考也,考者老也。

假借 出现了无法描述的新事物,就借用一个发音接近或属性近似的字根,来表达这个新事物。例如:"又",本来是指右手(最早见于甲骨文),但后来被假借为"也是"的意思。

许慎总结的"六书",前两项属造字法,中两项属组字法,后两项乃用字法也。

三、汉字的书体

汉字的诞生,为书法艺术的起源奠定了基础。汉字是中国书法艺术产生的源头和载体。原始的刻画符号暂且不论,中国书法从甲骨文、金文、篆书到草书、行书、楷书,经历了一个漫长的发展阶段。

甲骨文的书法风格大体可划分为五个时期:盘庚至武丁为第一期,字以武丁时为多,大字气势磅礴,小字秀丽端庄。祖庚、祖甲时为第二期,书体工整凝重,温润静穆。廪辛、康丁时为第三期,书风趋向颓靡草率,常有颠倒错讹。武乙、文丁之世为第四期,书风粗犷峭峻,欹侧多姿。帝乙、帝辛之世为第五期,书风规整严肃,大字峻伟豪放,小字隽秀莹丽。

金文,即秦汉以前铸刻在钟、鼎等铜器上的铭文。上古时代的金文刚劲古拙,端庄凝重,成为彝器之美的有机部分。迄今已发现有铭文的青铜器约8 000件,不同的单字约3 000个,已可释读的约2 000字。金文有"款""识"之分,"款"指凹下去的阴文,"识"指凸起来的阳文。

篆书是大篆、小篆的统称。广义的篆书还包括甲骨文、金文、籀文等。石鼓文,是刻在10个石鼓上的记事韵文。字体宽舒古朴,具有流畅宏伟的美,是典型的大篆。大篆由甲骨文演化而来,明显留有古代象形文字的痕迹。古人认为"篆尚婉而通",篆书特有的美,正在于它笔画的婉转曲折。小篆,是经过秦代统一文字以后的一种新书体,又称为"秦篆"。同大篆相比,小篆在结构上变繁杂交错为整饬统一,字形略带纵势,分行布白更为圆匀齐整。

隶书的产生,是古文字发展的必然趋势。近年来出土的四川青川战国末期木牍、甘肃天水秦简、湖北云梦睡虎地秦简、长沙马王堆汉墓帛书、山东临沂银雀山汉简,已经批驳了大篆→小篆→隶书这种简单的线性逻辑,而清晰地标划

出汉隶嬗变过程：大篆→草篆（古隶）→隶书。换言之，小篆和隶书都是大篆书体演化的结果。隶书始于秦代，成熟并通行于汉魏。



曹全碑

楷书又称正书，或称真书。其特点是形体方正，笔画平直，可作楷模。据《宣和书谱》记载：“汉初有王次仲者，始以隶字作楷书。”初期楷书确实保留着些许隶书的笔意，结体略宽，横画长而直画短。在传世的魏晋墨迹与刻帖中，如钟繇的《宣示表》、《荐季直表》，王羲之的《乐毅论》、《黄庭经》等，可视为代表作。到唐代楷书成熟，书家辈出，虞世南、欧阳询、褚遂良、颜真卿、柳公权等，其楷书作品均为后世所重，奉为习字的范本。

草书产生于汉初。广义的草书包括草篆、草隶、章草、今草、狂草等。狭义的草书指具有一定法度而自成体系的草写书法，包括章草、今草和狂草三种。草书在所有的书体中最为奔放，最能反映事物多样的动态美，也最能抒发书法家的情感。

行书始于汉末，盛行于晋代。行书切合实用，兼有楷书和草书的长处——既具备楷书的工整，清晰可认，又存有草书的灵动和抒情。

四、汉字书写与书法艺术

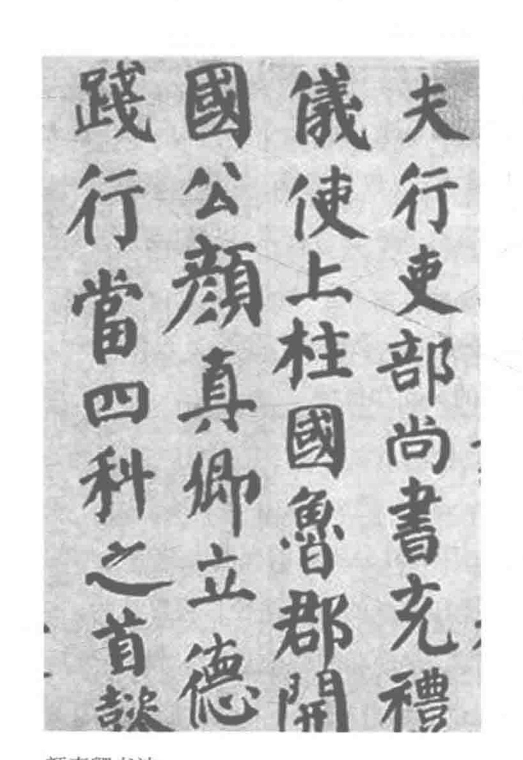
文字的产生，使汉民族的先人在物质生产和社会生活的交流上获得了质的飞跃，也使先人世代积累的经验获得了传播和继承的方便途径。可以认为，古人由结绳记事发展到以文字交流思想和情感，传递和贮存信息，其对社会发展的巨大进步意义是不言而喻的。由文字提供了媒介和古人依类象形生发的美感，为书写与书法艺术的产生创造了独一无二的先天条件。此后，随着竹简纸

张的先后发明，为富于变化的毛笔的使用提供了广阔的空间。可以认为，汉字书法由刀凿甲骨、青铜铸器、石鼓刻字，到竹简帛书，到寻找到最适宜挥写书法的宣纸，此间经历了千年以上磨砺，书法艺术终于完成了自身的涅槃。

汉字书写与书法艺术存在着本质的差异。

古人书写，首先追求的是横平竖直，笔迹清楚，结字端正。研习过书法的人都了解，就是这看似平常的“横平竖直结字端正”，也不知要耗费多少时日与笔墨纸张呢。古人写竹简写帛书，书丹刻石，能将一管毛笔挥洒自如且写出一手漂亮的墨书，那苦习的程度只能用“临池学书，池水尽墨”来形容。

书法的研习是一个无止境的过程。把汉字写得“横平竖直，笔迹清楚，结字端正”还仅仅是初级阶段，略进一步则是讲究用笔用墨。除了执笔用笔用墨之外，还有章法布局。古今执笔方法多端，经近人整理研究，最主要并符合人体指腕生理的科学执笔法，当数唐朝陆希声归纳总结的“五指执笔法”。再进一步研究用笔，则无论是篆是隶、是真是草，无不以中锋之法为圭臬，书论上说的“如锥画沙、如印印泥、如屋漏痕”即是指此。既知笔法，还要讲些墨法。墨有枯湿浓淡焦五色，近世黄宾虹又添加了“破水活用”的经验之谈。他说：“古人书画，墨道灵活，浓不凝滞，淡不厚薄，亦自有术。其法先以笔蘸浓墨，墨倘过丰，宜于砚台略为揩拭，然后将笔略蘸清水，则作书作画，墨色自然滋润灵活。”（黄宾虹《画语录》）



颜真卿书法

五、书法的审美内涵

什么叫“书法”？顾名思义，“书法”就是通过特定的法则来书写汉字以表情达意的一门艺术。为了达



张旭《草书四帖》局部

到这种艺术境界，东汉的蔡邕说："书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。"（蔡邕《笔论》）这段议论虽然出自书法理论的肇始阶段，但因其道出了个中三昧而被后人广泛引用。

当书写工具齐备，四体稳定，加之书法理论应运而生，遂使我国书法艺术的精神内涵、文化内涵等，在历史的进程中向着更宽广的领域和更高深的层次向前推进。书法的审美内涵不仅蕴蓄了宇宙人生、文史哲，还蕴含了书法家个人的思想情感、学问修养、创作意境、书卷气等，令人不觉陶醉其中。王羲之说："凡书贵沉静，令意在笔先，字居心后。未作之始，结思成矣。"于此可见，书法是情感的和思想的产物。古人反复讲述过"字如其人"的道理，意即有什么样的胸怀就会有什么样的气质，有什么样的气质就会创作出什么境界的作品来。这种说法尽管有些绝对，但我们从历代众多书法墨迹中确实也能评品出某件具体作品本身所蕴含的书法家的思想情感和审美取向来。

总而言之，正因为墨法与笔法的完美结合，人品与书品的交相辉映，使汉字的美化——中国书法作为一种独特的“线条艺术”而成为中国艺术宝库中的瑰宝。因为一幅有意义的书法作品，除了书法的文字内容和形质（筋骨血肉）以外，还有动态美和情感美（人格、气势），更重要的是它必须体现出作者的某种审美取向。也就是说，在有形的字幅中，荡漾着一股灵虚之气，氤氲着一种形而上的气息，使作品超越有限的形质，而进入一种无限的意境之中。

第二节 诡异的甲骨文

历史是一个永恒的话题。它给予我们有趣的知识或沉重的回忆。它经常将许多应该保存在信息库中的资料丢失，但有时也于不经意中给我们带来惊喜。

甲骨文的偶然发现就充满了这种悲喜剧的色彩。



甲骨刻辞

光绪二十五年（公元1899年）夏天，尽管天空像往年一般湛蓝湛蓝的，但在国子监祭酒王懿荣的眼里，城门楼子是灰色的，那高耸的城墙是灰色的，城区内大大小小的胡同是灰色的，连后院里苍翠的葡萄架也变成灰色的了。毫无疑问他病了。王懿荣身染疟疾，久治不愈。一位医术高深的老中医为王懿荣开出一剂药方。药方上有一味名曰“龙骨”的药，引起了饱学之士王懿荣的注意。其家人从药房抓药回来后，王懿荣亲自查看，发现了中药里的“龙骨”碎片，有的碎片上还镌有奇异的纹络。他便抱病亲临药房叮嘱老板，如果再有商贩送“龙骨”

来，请代为引见。


龟甲刻辞

没过几日，山东潍县人范维清被引见到王府，这次他带来了十二片“龙骨”。范维清是古董商人，他到河南安阳、汤阴一带去收购青铜器，却没有如愿。他听当地人说“龙骨”是名贵的药材，就顺便收购了一些。王懿荣本是性情中人，见范维清送来刻有文字的甲骨片，分外高兴。他仔细端详了甲骨上一个个“符号”，兴奋地告诉在场的人，这是比钟鼎文更古老的中国文字！王懿荣以每字一两银子的高价买下了这十二片甲骨，点得600来字，就当场给了范维清六百两银子，并指使他为自己继续去收购。随即，王懿荣派家人到京城各大药店以重金把刻有文字符号的甲骨全部买下，以至于典当细软、倾其家财也在所不惜，在短时间内竟收集到了一千五百片！

王懿荣一边收集，一边开始了他的“探索与发现”。他废寝忘食，通宵达旦，拿着放大镜逐块、逐字地深研细究。随之，一个又一个象形的、怪异的、抽象的、单调的文字符号被破译，字与字连为语言的链条，一节节链条随即构成一片清晰的文化意象。他对照《史记 · 龟策列传》、《周礼 · 春宫》的文字记载，在他的脑海里，渐次浮现出殷商王朝祭天盛典的情景、祈求福祉的占卜辞令、政治经济的记载、金戈铁马的征伐……

金秋送爽，明月如水。王府内高朋满座，名流如云。王懿荣把一块块精心整理过的龟甲兽骨递给大家传阅观赏。然后，他兴致勃勃地举杯祝酒，郑重地宣布：甲骨上镌刻的“画纹符号”是文字，是商代中后期文字，是中国最古老的文字！就此，京城文化界为之轰动，中国文化界为之震撼，世界学术界为之注目！



甲骨文

西方哲人说成功属于有准备者。王懿荣即是一个如斯的有准备者。在他之前，明朝李时珍就在《本草纲目》里记载了一味叫做“龙骨”的方药。300年后那位医术高明的老中医也开出了含有“龙骨”的药方。还有京城各大药号的掌门人，那古董商人范维清，那最初在田边拾得龙骨研成粉末治愈了自己疥疮后专事收集贩卖龙骨的河南安阳小屯村人李成……这些仅仅是过渡人物而已，历史将发现甲骨文的机会留给了王懿荣。

王懿荣（公元1845—1900年），字正孺，福山县（今山东烟台）人。王懿荣出身于封建士大夫家庭。其祖父王兆琛为嘉庆二十二年进士，累官至山西巡抚，著有《正俗备用字解》、《眄棠书屋文集》等。其父王祖源，道光二十九年拔贡，官至四川成绵龙茂兵备道并署四川按察使司按察使，曾汇编《天壤阁丛书》，并有《渔洋山人秋柳诗笺》之作。王懿荣幼承家学，聪颖勤奋，泛涉书史，有过目不忘之誉。青年时代，王懿荣就喜欢摆弄青铜器、碑版图画之类的古物，尤潜心于金石文字。为搜求文物古籍，其足迹遍及山东、河北、陕西、河南、四川等地，凡书籍字画、三代以来之铜器印章、泉货残石片瓦无不珍藏而秘玩之。自同治元年至光绪七年，曾先后拜访当时著名的收藏家、金石文字学者潘祖荫、吴大徵等，同他们考订违合，剔抉幽



王懿荣像

隐，历时19年，撰成《汉石存目》、《南北朝存石目》等书，成为当时著名的金石文字专家。

光绪六年（公元1880年）王懿荣考中进士，历任翰林院编修、侍读，入值南书房，曾三任国子监祭酒等。史载王懿荣在教授经史上很有一套，“诸生得其指授，皆相勉为实学”，时人称其为太学师傅。

王懿荣还是一位富有民族气节的爱国志士。他敬仰民族英雄戚继光，1888年重印了戚继光的《止止堂集》，并为作序，弘扬戚继光杀敌御侮的爱国精神。1894年中日甲午战争爆发。当日军据威海，分陷荣成，登州大震的消息传到北京，王懿荣忧心如焚，毅然上疏请缨，要求回山东故乡办团练，御日寇。光绪帝准其奏请，并拨给饷银2.5万两以为资助。王懿荣迅速赶赴济南，会同山东巡抚商酌防务。他旋即赶赴登州，周览形势，组成一支初具规模的抗日团练。正当王懿荣准备率团迎击日寇时，李鸿章已在日本签订了丧权辱国的《马关条约》。王懿荣壮志未酬，写下了七绝《偶感》一首：

岂有雄心辄请缨，念家山破自魂惊。

归来整旅虾夷散，五夜犹闻匣剑鸣。



罗振玉书法

他变卖家产，缴还国家饷银，遣散抗日将士。山东巡抚馈以千金，他分文不受。

1900年，八国联军入侵北京，清王室及文官武将纷纷敛财逃命。危难之时，王懿荣受命为京师团练大臣，负责保卫京城。7月20日，侵略军攻入东便门，王懿荣率团练奋勇抵抗，寡难敌众。遂书绝命词："主忧臣辱，主辱臣死。于止知其所止，此为近之。"偕家人从容投井殉国。

从上述记载可以感知，王懿荣虽然于偶然间发现了甲骨文，但他的学问修养和人生阅历为这一重大的发现作好了全部准备。在王懿荣身后，甲骨文在中国很快成为一门显学。

甲骨文作为一种成熟的文字系统，建立起了笔法、字法和章法三位一体意义上的书写规则，从而使书法这一艺术样式获得有别于绘画的独立。细审那几片刻满文字而具有代表意味的龟甲和牛胛骨，甲骨文已具有稳定的空间结构和笔法意识，书风整饬秀丽，刀不掩笔，这是书法美感产生的前提。

文字的创制已在上一篇文章中论及。殷商时代的占卜和刻辞有其特殊的用途，这是维系奴隶制社会的重要手段，是神秘的巫文化的直接体现。从书法创作的角度研究甲骨方，就无可避免地要谈到殷商时代刻制甲骨的书法家——贞人。贞人相当于后世的史官和书佐一类的官吏，或相当于现代社会中书记员的角色。又或许上古时代的文化掌握在部族首领和少数辅臣的手中，同样掌握了文化且专司契刻的贞人地位略微高些。当大祭司（他们同时也担任部族首领）主持占卜仪式，解释了占卜结果，贞人就把这些内容记录下来。他们先用笔在

甲骨上起稿，然后再予以契刻。

据考古发现，已发现的殷商甲骨文持续了二百多年的历史，可以稽考的贞人达120多位。(《殷墟卜辞综述》) 他们各不相同的人生阅历和学问修养以及操刀基本功表现在甲骨上呈现出不同的契刻风格。劲峭型的刻痕清朗瘦劲，相交处略粗，显得丰润饱满。奇肆型的刻痕中间粗两头细，结体开阔，间有极粗的刻痕，对早期金文的风格形成影响较大。雄浑型的刻痕厚重圆润，结体为避免因线条粗壮而产生的拥挤，周边线条呈外拓状，后世的石鼓文吸纳了这一特点。委婉型的刻痕以线条纤细，婉转流丽，结体颀长，布局参差为特色，这一风格亦被后世的小篆和篆刻艺术中的圆朱文所继承。疏放型的刻痕劲细，结体开阔，字心处留白较多，显得萧散而空灵……甲骨文的书写风格繁复多样，此处列举的只是比较特出的代表。郭沫若先生感叹地说："其契之精而字之美，每令吾辈数千载后人神往，凡此均非精于其技者绝不能为。技欲其精，则练之须熟。今世用笔墨者犹然，何况用刀骨耶？……足知现存契文，实一代书法。而书之契之者，乃殷世之钟王颜柳也。"(《殷契粹编》)



王国维书法

甲骨文尚处于笔法的准备、酝酿期，它对中国书法最伟大的贡献即在于在龟甲契刻的基础上建立起中锋或严格地说叫作正锋顺书这一笔法核心。但毋庸置疑，甲骨文的封闭性空间结构以及书写材料、工具的限制皆制约了甲骨文笔法的丰富表现和发展，不过，这种局限也是甲骨文自身所无法突破和超越的。事实

上，笔法的丰富是随着书法的历时发展而逐步展开和实现的。它在体现出历史要求的同时也需要历史提供相应的客观环境和外部条件。如果以历史唯物主义的立场来审视甲骨文在书法史上的地位，则应当承认，甲骨文全面开启了中国书法的历史源流。

我为生活于这个经常有新发现的时代而自豪。

早于我们两千年出生的东汉大学问家许慎就没有眼福一睹甲骨文的风采。在著作《说文解字》中，许慎所举字例为小篆，偶尔收入几个籀文，他称之为古文。这也难怪，刻于十个石墩上的《石鼓文》要到唐代才被人发现，而更古老的甲骨文要在他谢世后1900年才被世人所认识。又有学者认为，甲骨文与仰韶、半坡遗址内发现的刻画符号相比已是非常成熟的文字，在甲骨文和刻画符号之间尚有一道失落的环节。虽然没有考古实物的支持，但这一推论似乎是站得住脚的，因为任何文明的进步不会产生于没有基础之上的飞跃。

齐鲁之地近期发现了骨刻文，是否就是失落的文字环节还有待考证。

我期待着那惊喜一日的到来。

第三节　浑厚典雅的金文

终于在上海博物馆看到了素有国之重器之誉的大盂鼎。大盂鼎高101.9厘米，口径77.8厘米，重153.5公斤。圆形，立耳，深腹，三柱足，颈及足上部饰兽面纹。造型雄浑，工艺精湛。其内壁铸有铭文19行291字，记述康王命盂管理兵戎，并赐给香酒、命服、车马及1 700余名奴隶之事。铭文为研究西周奴隶制度的重要史料，也是探求西周金文书法和字形递嬗的实物资料。能零距离观赏到青铜大鼎，那是托了潘达于老人的福了。为庆贺她的百岁华诞，念旧的上海博物馆在国家文物局的大力支持下，才有了从中国国家博物馆"借"大盂鼎南下的壮举。大盂鼎和大克鼎，这两只已享寿三千多年的宝鼎和一位捐赠它们的百岁老人重新相聚，这实在是文物收藏史上演绎的一段佳话。

每件珍贵的文物都有自己坎坷曲折的命运，大盂鼎也概莫能外。

大盂鼎是西周康王时代的重量级礼器，在地下沉睡了近三千年后，于清道

光年出土于陕西岐山。大盂鼎首先被当地士绅宋金鉴收藏，不久即易手于岐山县令周庚盛，此后大盂鼎又被辗转运至北京琉璃厂待售。道光三十年（公元1850年），宋金鉴会考得中，拜翰林。为藉此光宗耀祖，宋遂以白银三千两重新将大盂鼎购藏于府中。谁知好景不长，至同治年间，宋家即现中落之象。宋氏后人将大盂鼎作价七百两白银转让给陕甘总督左宗棠的僚属袁保恒。袁深知左宗棠酷爱文玩，得宝鼎后不敢专美，旋即将大盂鼎献给上司以表忠心。

左宗棠在发迹前曾为湖南巡抚骆秉章的幕僚，理湘省全部军务。虽非显贵，也颇得春风。加之自视极高，恃才傲物。不免为人所阴嫉。咸丰九年（公元1859年），左宗棠被永州总兵樊燮谗言所伤，遭朝廷议罪。幸得时任侍读学士潘祖荫援手，上奏咸丰皇帝力保宗棠，且多方打点，上下疏通，左才得以脱身。潘乃当时著名的金石收藏大家，左宗棠遂以大盂鼎相赠，以谢搭救之恩。

此后，大盂鼎一直为潘氏所珍藏。至潘祖荫故，其弟潘祖年将大盂鼎连同



散氏盘铭文

其他珍玩一起，由水路从北京运回苏州老家。又于临终之时立下“谨守护持，绝不示人”的家规。

清朝末年，金石大家端方任两江总督后一直想据大盂鼎为己有，但均为潘家所拒。直至辛亥革命爆发，端方被杀，大盂鼎才重获安宁。

民国初年，有美籍收藏家专程到苏州找潘氏商谈转让大盂鼎，出价达数百两黄金之巨，却被潘家回绝。

三十年代中叶，当局藉一幢大楼落成之际欲举办一次展览，邀潘家送大盂鼎参展，以图觊机占有。然潘氏识破了此等拙劣伎俩，亦婉言拒绝了参展。

潘达于娘家姓丁，是潘祖荫的孙媳妇。她19岁嫁入潘家，丈夫于婚后三个月即不幸去世。次年，潘祖年也年迈作古。年轻的她改姓为潘，从此承担起了抚养后代、掌管门户的责任，更在60多年间担当起了众多家传秘藏的守护人。

1937年日军侵华，苏州很快沦陷。当此危难之时，潘达于率家人将大鼎及全部珍玩入土保全。经反复遴选，决定将宝物藏于二进院落的堂屋。这是一间久无人居的闲房，积尘很厚，不会引人注目。主意已定，潘家人苦干两天两夜才将全部宝物入藏地下，又将室内恢复成原样。整个过程除潘家家人以外另有两个佣工参与其中，均被反复叮嘱要严守秘密。此后不久，潘氏全家即往上海避乱。城陷后，她家前后闯进七批日本兵，经过一遍遍地搜刮，财产什物损失殆尽，但始终没有发现大盂鼎和其他珍宝的踪迹。



墙盘铭文

……

光阴荏苒，在历经十余年战乱之后，全国解放了。潘达于见人民政府极为重视对文物的保护，认为只有这

样的政府才可托付先人的珍藏。1951年7月，移居上海的潘达于向华东文化部寄出了一封信。信中写道："窃念盂克二大鼎为具有全国性之重要文物，亟宜贮藏得所，克保永久。诚愿将两大鼎呈献……" 刚成立的上海市文物管理委员会以隆重的授奖典礼表彰潘氏捐献之举。颁发的中华人民共和国文化部的奖状上签署着部长沈雁冰的大名。奖状上写着："潘达于先生家藏周代盂鼎、克鼎，为祖国历史名器，六十年来迭经兵火，保存无恙，今举以捐献政府，公诸人民，其爱护民族文化遗产及发扬新爱国主义之精神，至堪嘉尚，特予褒扬，此状。"

1952年，上海博物馆开馆，大盂鼎和大克鼎如愿展出，市民第一次饱览了这两件闻名中外的国之重器。1959年，中国历史博物馆开馆，上海博物馆所藏大盂鼎等125件珍贵文物应征北上。两件青铜大鼎自此各镇一方。

现在回到金文书法的话题上来。

中国的古文字除甲骨文外，另一种主要字体是商周两代的金文。关于金文的起源，传统的说法是肇始于殷商，盛行于周代，是在甲骨文的基础上发展起来的文字。金文是铸刻在青铜器的钟或鼎上的一种文字。钟多是乐器，鼎多为礼



毛公鼎铭文

器。铸刻在上面的文字，多为记事或表彰功德的内容。这种铭文，有的是凹下的阴文，有的是凸出的阳文。前者称为“款”，是刻的意思；后者称为“识”，是记的意思。所以金文也可统称为“钟鼎款识”。后人书法创作中“款识”之谓即由此演化而来。

武王伐纣以后，西周在殷商“巫”文化的基础上建立起了宗法制度，并以“礼乐”作为核心，将人的思维由神本转向了人本。在“巫”文化到“礼乐”文化的置换中，可以感知金文的地位也随即发生了改变，青铜器作为礼器在“礼乐”制度中的普遍存在使金文迅速走向成熟。铭文也从初始的几个字到几十字，再到《散氏盘》的350余字、《毛公鼎》的498字，洋洋洒洒，这一切都促进了金文书法的发展

在西周金文书法系统中，被人们称为“四大国宝”的分别是《大盂鼎》、《散氏盘》、《毛公鼎》和《虢季子白盘》铭文。它们分别处于西周中后期的康王、厉王和宣王时期。

黄士陵书法

《大盂鼎》为西周康王时（公元前1004—前967年）所铸，于道光年间出土于陕西岐山。铭文19行，291字。乃金文书法中的代表作之一，其线条浑厚而朴茂，结体中有重笔的运用，增强了章法的装饰美感和灵动感，其风格属古朴自然一类。

《散氏盘》为西周厉王时（公元前857—前842年）所铸，于清朝乾隆年间在陕西凤翔出土，后由两江总督阿林保购以入贡，现藏台北故宫博物院。铭文19行，350字。线条流畅、体态疏朗，被誉为“金文中的草书”。

《毛公鼎》为西周宣王时（公元前

827—前787年）所铸，道光末年出土于陕西岐山，现藏台北故宫博物院。铭文32行，498字，为迄今发现的西周青铜器中铭文最多者。其书沉雄含敛、方圆兼得，章法生动自然、因形顺势，其风格属于雄强一类。

《虢季子白盘》为西周宣王时所铸，相传清道光时在陕西宝鸡出土。铭文8行，110余字，现藏中国历史博物馆。其书沉着稳健，字体紧密，线条动静互渗、气韵整肃，章法井然而疏阔，笔调颇为清新，意境悠远，富有节奏感，其风格属于空灵秀润一类。

金文是篆书系统中的一朵奇葩，其线条饱满丰腴，点画鲜活，结体端庄。金文是甲骨文的升华，这不仅体现在字体的规范上，更体现在对线条、结体、章法美的诠释上。

《大盂鼎》的线条是浑厚的，章法颇有灵动感，但又没有《散氏盘》和《虢季子白盘》铭那样直接、那样显而易见。在笔画的特点上，《大盂鼎》比其他三件铭文作品最富特点，这主要表现在其块面式的点画上，如“王”字的末笔，非常粗重。还有捺画的收尾处，多为重按后中锋提出，像个菱形的枪头。这些笔画的运用不仅增加了点画的丰富性，而且还使作品增添了许多装饰美感，在对比中强化了动感美的存在。周康王在西周世系中被列为第三位王，但由于周武王在灭商后的次年即病逝，他实际上是统治西周的第二代王。他的父亲周成王得到贤相周公旦的辅佐，在西周初年形成了一个长达五十来年的强盛和统一的“成康之治”。《大盂鼎》铭文所传递的文字信息即是人心向治，表现于空间就是稳重和蕴蓄。而它所传递的书法美感一方面是在殷商甲骨文的基础上给予线条和结体以重塑的形态，另一方面又或多或少携带着甲骨文转世而来的某些特征。这充分体现了早期金文的特色。

与《大盂鼎》相比，《散氏盘》应该属于动感较强的一类。它以粗犷、率意的书法特点被人们称为金文中的草书，具有很高的艺术价值。在潇洒率意的整体风格下，它向我们诉说着自己独特的魅力。首先是它的体势，从前期的竖直体势变成了扁圆状态，这在商周以来的铭文中极为罕见，明显地表现出地域书风的色彩。这鲜明的地方色彩反映的是西周王室的权威地位正在动摇，诸侯自封为王的严峻局势在不经意间带入《散氏盘》，使它染上了历史的政治色

彩。《散氏盘》的线条语汇非常丰富，结构汪洋恣肆，是金文中不可多得的佳构。它以圆浑朴拙的艺术风格与西周晚期金文的规整纯熟、华丽精美形成鲜明的对照。

《毛公鼎》是比较理想的金文范本之一。它结构多姿，颇具形式美感，刚柔相济的线条富有张力，它是金文书苑里壮丽风格类型的典范。仔细观察其点画应该可以体会到整篇铭文在章法布局上有一种跳跃、跌宕之动感，其生动自然、气宇轩昂的整体风貌贯穿于全篇作品之中。

《虢季子白盘》铭的魅力主要在于它的章法，有艺术史家称其纯熟的技巧表现和章法具有某种现代的启示性，称其章法“似乎即为五代杨凝式《韭花帖》和明代董其昌章法格式的远祖”，其言不虚。这件作品整体风格属空灵秀润型，用笔沉着稳健，线条折挫屈曲、动中寓静、气韵生动、节奏有序，结体端庄而爽朗。笔调的清新、秀润、悠远和静态线条中所包含的流动美感与章法的疏朗、空灵，使该作更加轻松随意、神采飞扬。其字数虽不多，但内容丰富有韵致，真可谓是金文书法中充满灵气的作品。

除了上述四件国宝级青铜器的铭文，还有诸如《麦方鼎》、《齐候敦》、《我方鼎》等无数的各具特色的优秀金文作品。

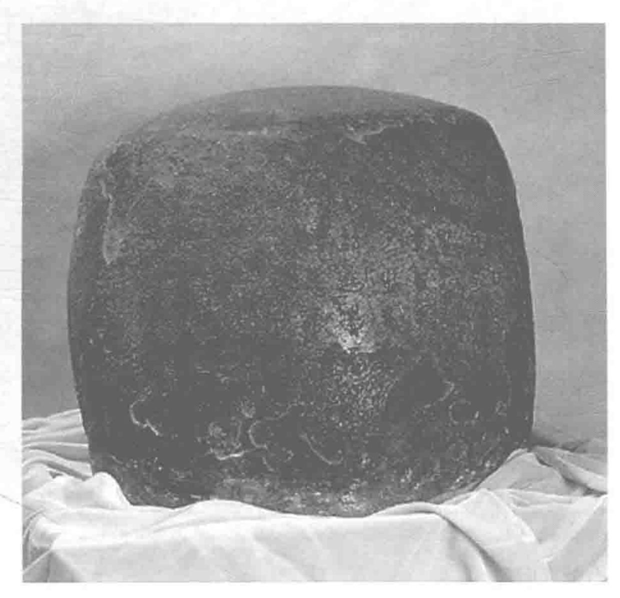
西周王朝创造了气势恢宏的青铜文化，作出了从奴隶制社会到封建社会的华丽转身。它完善了较甲骨文更加成熟的文字系统，创造了书法史上的“金文”。深埋地下的青铜宝器一件件面世，那美仑美奂的造型和纹饰引起后人的一片惊叹，它们向我们传递着那个时代的勃兴。在青铜器皿上铸造文字，极大地开拓了殷商以甲骨为载体契刻文字的创作空间。而尤为重要的是西周王朝以“礼乐”文化取代了殷商的“巫”文化，在意识形态上给予了金文创作极大的解放。近五百言的《毛公鼎》向后人证实了先民思维的多维和创作手段的丰富。

由于各朝都有青铜器陆续出土，金文（亦称大篆）的书写代不乏人，到北宋末年还形成了一种专门学问——金石学。清朝乾嘉年间，随着学术界对经史、音韵、训诂、制度、地理、金石等领域的深入研究，金文和隶书的创作也得以中兴，出现了一大批善书者。直至近现代，章炳麟、黄宾虹、诸乐山等，都是擅书金文的大家。

第四节　石鼓文——石刻之祖

让我们的目光回望20世纪那动荡不安的30年代。

震惊中外的九一八事变后，日军开始入侵热河，窥伺华北。就在山海关陷落后不久，故宫博物院召开理事会，决定将文物分批南迁，以策安全。刚刚被任命为故宫博物院院长的马衡先生接到国民政府准予南迁的命令。他即刻作出周密部署，将故宫文物清点造册分批装箱。作为明清两朝皇宫的紫禁城本身就是一件巨大的文物，而收藏在其中的珍宝书画等汇集了中华民族五千年的文明成果。马衡和他的部下选了又选，文物菁华已装了两万余箱。有人问十个笨重的石鼓要南迁否？石鼓为何物？乃先秦遗物，石刻之祖，国宝也！身为金石学家的马衡自然知晓石鼓的价值，他当场决定十个石鼓也装箱启运。装运国宝的专列辗转来到上海，石鼓被安置在天主堂街仁济医院库房的最下层。三年后，故宫博物院南京分院成立，石鼓迁往南京，暂时有了安身之所。但石鼓在南京只呆了不到一年，"七七"卢沟桥事变爆发，继而"八一三"淞沪抗战爆发，南京告急，石鼓随故宫文物再次启运西行。



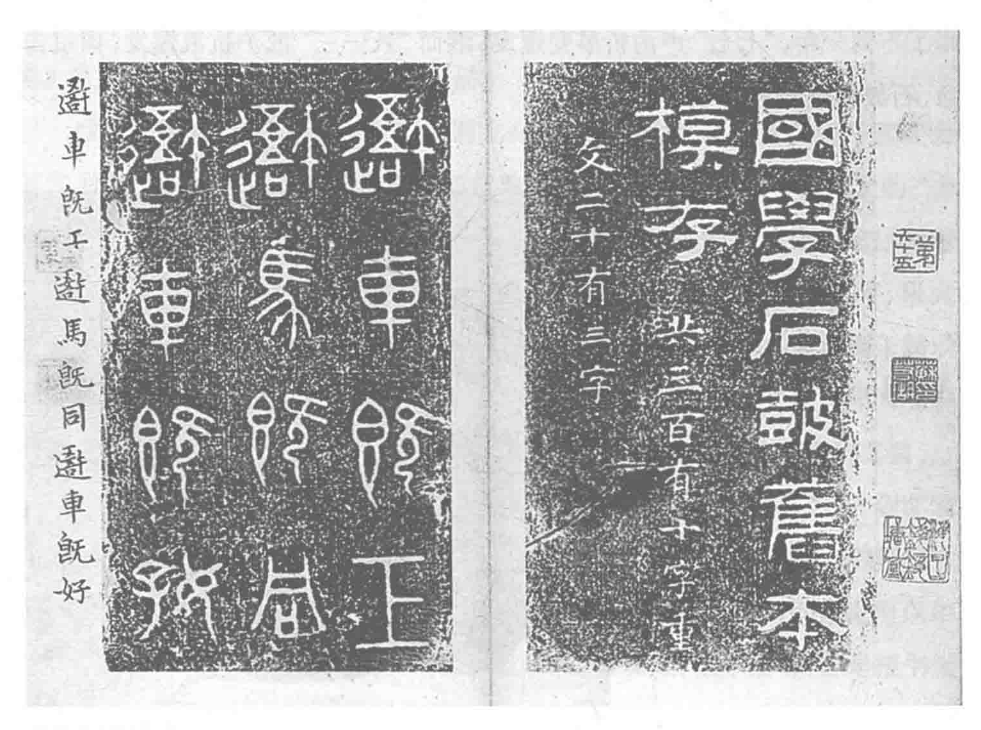
石鼓之一

也许是命中注定的，石鼓现世后就充满了坎坷。

公元627年是值得记住的日子。已经登基称帝的唐太宗李世民正式改年号贞观，经过多年战乱和分治的中国，进入了以“贞观之治”为标志的繁盛统一的初唐时期。这一年，在陕西宝鸡郊外的野地里，有人无意间发现了十个花岗岩石鼓。那石鼓上狭下大，中间微突，周身布满刻痕。好奇者拭去石鼓上的泥土，发现那十个石鼓上的刻痕都是文字。石鼓所刻凿的文字每字约两寸见方，风格独特，既不像西周金文那么随意豪放，也不像秦朝小篆那么圆润工整，这些上古文字没人能够识读。

学者们翻阅了所有的书籍、档案，也没有找到类似的字体。他们认定，石鼓上的文字属于我国文字演进史上缺失的一环，称其为“石鼓文”，归于大篆。也就是说，凿刻这些文字的年代距那时已有了上千年，它们记述的是秦始皇统一中国前的一段为后人所不知的历史。

有唐一代，精英阶层并没有把石鼓当一回事。被后世评为明君的唐太宗醉

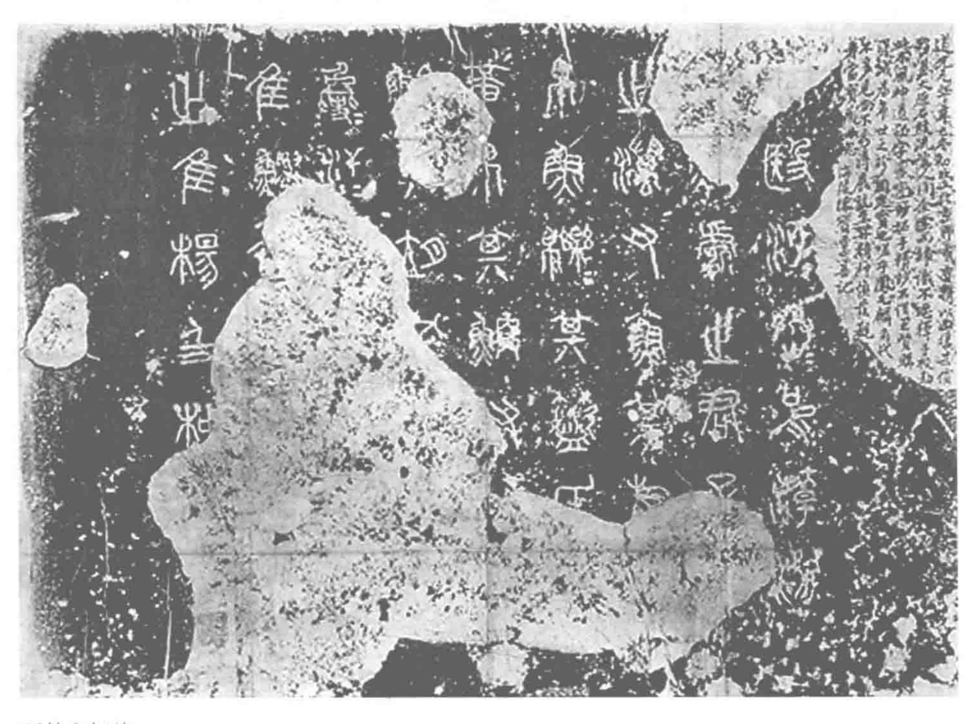


石鼓文旧拓

心于王羲之的书法。虽然有几位文化人如韩愈等写过几首吟咏石鼓文的诗，但影响不大。直至晚唐，石鼓才被移入凤翔孔庙，可十只石鼓竟然丢失了一只。石鼓移入孔庙90年后，唐王朝成为历史，五代十国的战乱开始了，凤翔成为战场。兵荒马乱之中，存放在孔庙中的那九只石鼓也不翼而飞。

公元960年，华夏大地再度统一，赵匡胤建立了宋朝，定都汴京。他所实施的"重文抑武"的国策很快收到了效果，不仅全国文风炽烈，还接连出现了宋仁宗、宋徽宗等数位才情高蹈风流儒雅的皇帝。据宋人笔记所载，某日宋仁宗读到唐代大文豪韩愈所写的《石鼓歌》：

公从何处得纸本，
毫发尽备无差讹。
辞严义密读难晓，
字体不类隶与蝌。



石鼓文拓片


石鼓文拓片

觉得自己是能解读那古文的，便下旨寻找前朝失落的石鼓。经不懈地努力，司马光之父司马池先找到了九个石鼓，学者向传师后又找着了在唐朝就失落的“乍原”石鼓。石鼓入藏大内，但史料没有记录宋仁宗解读了石鼓文，倒是后来的宋徽宗下令用黄金填注石鼓上的刻痕，在客观上减少了石鼓的人为磨损和自然氧化。

然而好景不长，到公元1126年，在北方崛起的金人进军中原，一路势如破竹，很快就攻打到汴京。在“靖康之变”后，徽宗钦宗两个皇帝被金兵俘获，押解到北方的荒漠中囚禁。十只被宋徽宗装饰得金碧辉煌的石鼓也被掳掠到燕京。但只识弯弓射大雕的金人哪里懂得石鼓的文化价值，他们抠挖去镶嵌在石鼓上的黄金，随手把石鼓丢弃了。

进入元朝，时任国子监教授的虞集，竟然在一片淤泥草丛中找到了这十只石鼓。他马上把这一情况报告给国子监的祭酒。上司对此十分重视，动用军车将十只石鼓搬入国子监的大成门，安放在东西两边，并围上了铁栏杆。从此，石鼓一直保存在北京国子监内。

石鼓出土后，历代文人对此有所吟咏和研究。

“苍颉鸟迹既茫昧，字体变化如浮云。陈仓石鼓又已讹，大小二篆生八分。”杜甫在《李潮八分小篆歌》中只是带过一笔。

“周宣大猎兮岐之阳，刻石表功兮炜煌煌。石如鼓形数止十，风雨缺讹苔藓涩。今人濡纸脱其文，既击既扫白黑分。忽开满卷不可识，惊潜动蛰走云云。喘逶迤，相纠错，乃是宣王之臣史籀作。”韦应物在《石鼓歌》中做了错误的推论。

韩愈所作《石鼓歌》认同韦应物的观点，在全诗结束时发出“石鼓之歌止于此，呜呼吾意其蹉跎”，意思是说他呼吁重视石鼓文，要将石鼓收藏于庙堂，但人微言轻。

张怀瓘在《书断》中说："《石鼓文》开阖古文，畅其戚锐，但折直劲迅，有如铁针而端委旁逸又婉润焉。"他是从书法艺术的角度予以评论。

宋人欧阳修得石鼓文拓本，所录仅存之465字，精心撰写了《石鼓跋尾》。

苏东坡亦作《石鼓歌》，用典博大，诗末发感叹："细思物理从叹息，人生安得如汝寿！"诗人是力追韩愈，惺惺相惜。

自宋人郑樵在《通志略》中始认为石鼓系先秦之物，作于惠文王之后，始皇之前。

近代康有为在《广艺舟双楫》中评曰："石鼓如金钿委地，芝草团云。不烦整裁，自有奇采。"康有为力挺北碑，对先秦碑刻没有给予应有的重视……

抗战胜利后，石鼓再次踏上重归北京的路途。石鼓回京之路车行顺利，一路畅通。在经历了南迁、西去、东返、北归历时十几年的旅途之后，十只石鼓终于入藏北京故宫博物院。此后，许多专家开始了对石鼓刻凿年代的全面研究。

仍然担任故宫博物院院长并遥领西泠印社社长之职的马衡先生，在《石鼓文秦刻石考》一文中，论证石鼓是东周秦穆公时物，刻于公元前657至公元前621年间，内容记述秦国君游猎，故又称"猎碣"。此说在学术界得到大致的认可。

王福厂书法

石鼓文是由大篆向小篆衍变

而尚未定型的过渡性字体，在书法史上起着承前启后的作用。艺术史家认为，篆书起源于西周末年，东周时在秦国一带流行，至秦始皇时达到鼎盛，到汉代开始衰退，逐渐向分书过渡。这三个时期的篆书风格有较大的差异。为了加以区别，艺术史家把东周时的篆书称为大篆或籀文，把秦始皇“书同文”后的篆书称为小篆，把汉代的篆书称为汉篆。

中国书法在殷商后期的甲骨文中就力求以对称的形式建立起一种秩序。但由于字形的繁简反差巨大，先人对结体造型的把握能力不强而难于达到规整统一，然而这种努力始终没有松懈。到了书写石鼓文的时代，书写者摈弃了金文中某些肥笔带有的“画成其物”的描绘性质，强调了运笔的节奏韵律，而后者正是让中国书法成为一门独立的艺术并由此获得丰富表现能力的根本保证。《石鼓文》在线条形态的秩序中强化它的书写性，这对中国书法艺术的发展具有重大意义。

石鼓文被历代书家视为习篆书的重要范本，故有“书家第一法则”的称誉。

石鼓文对书坛的影响以清代乾嘉年后为最盛，如著名篆书家邓石如、吴让之、杨沂孙、吴大澂等就是得力于此，从而有所建树，最终形成自家风格的。诸

吴昌硕书法

家虽各有特色，但在气势之浑宏、用笔之沉雄等方面都略逊一筹。直至吴昌硕出，才将石鼓文的临写与创作提高至一个崭新的领域。

吴昌硕（公元1844—1927年），初名俊、俊卿，字昌硕、仓石，晚以字行，浙江安吉人。清末曾知江苏安东县县令，但在任仅一月。后寓居上海，为“海派”书画篆刻之代表人物。其诗、书、画、印皆工，尤以书法著称，书法诸体中又以篆书成就最高。其篆书初师杨沂孙，后浸淫《石鼓文》，一生用心其间，有“一鼓写破诸艺通”之誉。他临写的《石鼓文》有早、中、晚期，皆随年龄、阅历以及对艺术理解等不同而有显著变化。早年因受杨沂孙影响，写得工稳雅健，谨守法度。中年增以恣肆，从端正转向欹侧，长篇累牍由劲健变为豪纵。晚年将过分追求欹侧取势的习气渐收，近于沉雄，体势复归向平正。

第五节　两汉隶书的兴盛

“秦篆生自吾手，不意竟亦随吾而灭，”李斯曾经唏嘘感叹。

秦王朝是短暂的，李斯创制的小篆似乎仅为秦始皇所欣赏。在其身后，这一书体似乎并没有广大的受众，没有人尝试以小篆书写长篇大论或以篆体刻版印书。没有多少人能具有李斯那样高蹈的学识才情和扎实的书写功力，没有多少人能像李斯一样把小篆的点画结体烂熟于胸，把大篇文章写得如同印刷品一般规整划一……是因为没有多少人对秦帝国怀有满腔的政治热情？尽管他预言“吾后九百四十年，当有一人代吾书迹，”尽管后世果然出了位以写篆书为己任的李阳冰，感叹自己是“天之未丧斯文也，故小子得篆籀之宗旨”，甚至发出“斯翁之后，直至小



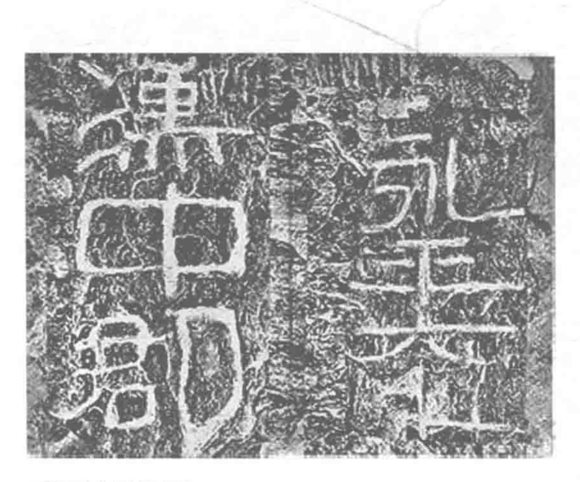
武威汉简

生。曹喜、蔡邕不足道也”的大话，但篆书始终没能进入中国书法创作的主流。

与秦始皇的好大喜功、到处树碑立传不同，在推翻秦朝暴政的战争中建立起来的西汉王朝似乎要低调许多。据史料记载，西汉初年的皇帝们吸取了秦朝覆亡的经验，采取“无为而治”的抚民政策，减轻徭役与赋税，减轻刑罚，以期休养生息，恢复国家的力量。这些措施很快看到了实效，汉文帝和汉景帝时街市繁荣，国力大振，被后世称作“文景之治”。

一个铜板两个面，这一简单的道理早为世人所知。秦始皇好大喜功到处树碑立传，李斯热情地挥写，这在2 200年后的今天变成了一笔丰富而宝贵的文化遗产。西汉统治者对秦始皇的做法来了个彻底颠覆，不碑不传，致使从公元前206年刘邦代秦建立西汉王朝到公元25年建立东汉王朝，这其中230年间的书法遗存几乎就是一片空白。清朝末年，在河南孟津出土了一套新莽时期的铜铸量器，人称“新莽嘉量”。可喜的是，那最大量器的正面铸有81字的总铭，而每一种特定的量器又分别铸有分铭，金石学家马上将其视若珍宝。然而，对于一个历时达两百多年的王朝而言，只零星出土一些片言只语，这无论如何都是让人觉得遗憾的。人们不禁要问，在这么多年里，西汉的那些书吏们在干什么？西汉的那些大儒们在干些什么？

迟至1930年，西北科学考察团才在今内蒙古额济纳河流域的汉代烽燧遗址中，发现了一万多枚西汉末年、东汉初年的木简，所书内容为居延都尉管辖区内的屯戍文书。1959年，我国考古学者又在甘肃武威磨嘴子的汉墓里，发掘出了大批西汉的木简，从而补上了这书法史上失落的一环。武威为汉代河西四郡之一，是当时中原与西域交往的重镇。由于具有特殊的地理优势，武威尽管远离汉都长安，但在书法上却实力雄厚。有关



开通褒斜道刻石



西岳华山庙碑

专家研究后认为，从武威汉简书法所达到的艺术造诣来看，这些木简上的墨书决非一般爱好者可为。我们也可以看到，武威木简的书法风格有的沉稳，有的端凝，有的恣意，有的奇拙，无不变态百出，但却个个用笔纯熟，点画精到，显示了极高的书写水平，为艺术史家和书法爱好者提供了极珍贵的实物资料。

这些还只是西汉末年的遗物。

到1973年，长沙马王堆三号汉墓出土了秦末汉初的帛书，字数有12万之巨。这是一次重大的发现，它极大地丰富了西汉书法遗存的宝库。

由于帛书抄写的时代正值中国文字发展史上最重要的隶变时期，故其独特的书体风格、特殊的历史地位和巨大的艺术价值，已吸引着越来越多的书法界人士对其进行多角度的研究和临习。马王堆帛书大都用墨抄写在生丝织成的黄褐色细绢上，有的用墨或朱砂先在帛上钩出了便于书写的直行栏格，即后世所说的“乌丝栏”和“朱丝栏”。帛书的抄写年代，大致在秦始皇统一六国（公元前221年左右）至汉文帝十二年（公元前168年）之间。帛书的字体除“篆隶体”外，还有古隶和汉隶两种。这里所说的古隶，也就是与秦隶极为相近的那种字体，它介于篆隶之间，结构上隶变的痕迹非常明显。在笔画上点、挑、波、磔并举，在线条的经营中则方圆共用、粗细相间，章法上更是攲斜正侧、参差错落，具有极高的艺术观赏价值。



张迁碑旧拓

看来，西汉的书吏和书法家们并没有闲着。这让我想起了两则隶书创制的传说。

据《仙传拾遗》记载，上谷王次仲者，古之神仙也。正当列国纷争，策士们到处游说“合纵连横”之际，王次仲则居住于夏山深处，思考着文字的改革。他认为当时通行的篆体诘曲繁复，人们很难在短时期内熟练掌握，写起来费时费事且用途不广。而天下如此纷乱，事情繁杂，文字的普及很是重要。王次仲就将篆体简省笔画化成隶书，然后把新体演练成熟并加以推广。

秦始皇统一六国之后，认为王次仲改革文字立下了功劳，就请他到咸阳做官。但王次仲拒绝了。秦始皇很生气，又派使者传诏让王次仲入京，并对使者说：“我征服六国统一了天下，谁敢不臣服于我！”使者到夏山深处找着王次仲，宣读了秦始皇的诏书。使者读罢诏书，王次仲即刻变成一只大鸟。使者跪在地上磕头哀求说：“您变成了大鸟，叫我怎么回去向皇上交差啊？皇上一定要杀了我的，请大仙可怜可怜我吧！”那大鸟在空中盘旋了一圈，振翅抖落下三根翎毛。使者于是拿着这三根羽毛回去向秦始皇复命。秦始皇向来好求仙问道，听使者说王次仲已经变成了神仙，感到很是懊悔，觉得错失了与神仙晤面的机会。王次仲变成大鸟的地方叫“落翮山”，在现在的河北延庆（古幽州）。山上还有一座次仲庙，当地百姓一直在祭祀着这位仙人。



衡方碑旧拓

想王次仲仍神仙中人，他怎么就会做起耗费心力的入世之事？可见这则传说附会的成分比较大。

而程邈创制隶书的传说可信度似乎要高一些。

程邈，字元岑，秦朝下杜（今陕西西安）人，曾当过狱吏，负责文书一类的差事。因他性情耿直，得罪了地方官，被关进了云阳监狱。他在狱中度日如年，无事可做，白白浪费时光觉得实在可惜。他想，孔子在困境中能发奋图强，著书立说。孙膑受了酷刑能忍辱负重，编修兵法。自己何不干出一番事业来，以求赦免罪过？

可是，在狱中能干些什么呢？这个问题一直困扰着程邈。当时正值秦始皇推行“书同文”政策，以小篆为全国统一文字。其时政务冗杂，文书日繁，用小篆写公文固然比以前方便许多，但小篆不便速写，还不宜写好，影响了工作效率。程邈以前身为狱吏，深知小篆难以适应公务，若能创制出一种容易辨认又书写快捷的新书体，不是更好吗？脑子里有了这个想法，程邈便绞尽脑汁地琢磨，于是乎，他在监狱中一心钻研字体结构，做起改革文字的学问来。

程邈把流传在民间的各种书体搜集起来，潜心研究，一个一个加以改进，把小篆的圆转改变为方折，同时删繁就简，去粗取精……十年后，程邈终于创制出易于辨认的三千多个隶书字体来。他先教狱吏书写，见大家都说写这种字体方



礼器碑旧拓

便快捷，他把这一成果呈献给秦始皇。

秦始皇看到程邈整理的文字后非常高兴，不仅赦免了程邈，还提升他当了御史。由于程邈以前的官职低微，属于底层的“隶”，所以人们就把他整理编纂的文字叫隶书。同时，“隶人”也指“胥吏”，即掌管文书的小官吏，佐助上级处理行政事务，所以隶书又被叫做“佐书”。

这则传说中也有一些疑问。李斯高据相位并很自负地认为自己的书法是“国朝”第一。他可以在走向权力巅峰的过程中因妒忌秦王欣赏韩非的政治主张而毒杀同学，亦可以为保住相位而与宦官沆瀣一气，他是决不允许有人跳出来否定自己创制不久的小篆的。

人们更喜欢大团圆的结局。程邈因创制隶书而获得赦免，又被提升为御史，这多少符合了大众的善有善报的价值取向。实际情况很可能像别的书体的产生一样，隶书也是靠日积月累靠许多人共同创造的，程邈所做的只是整理工作。不管怎么说，隶书这种字体在历史上是客观存在着了。

程邈创制的隶书有一个显著的特点，即以扁阔取势，结构简单，笔画平直，有了波磔。与小篆相比，隶书书写方便，易于辨认。为了和汉朝的隶书区别开来，艺术史家将其定名为秦隶。

隶书的出现，是书法史乃至文字史上的一次重大变革。从此，书写告别了



史晨碑旧拓

延续三千多年的古文字而开创了今文字。文字结构不再具有古文那种特定的象形含义，而完全走上了符号化之路。所谓“六书”，至此皆已齐备。

从艺术史角度考察，隶书上承篆书，下启楷书，是一个质的飞跃和过渡。作为书法艺术，它打破了原来篆书单一用笔的局限，从而有了十分丰富的变化。前人称篆书笔法为“玉箸”，即线条如玉琢制成的筷子一般横平竖直光滑圆润。而隶书则不然，它在扁形结体中使用了蚕头燕尾，用笔方圆兼济。使得书写风格或险峻跌宕，坚挺雄健；或秀丽工整，圆静妩媚；或坚守中宫，凝重端庄；或大开大合，意气飞扬……可谓千变万化，各臻其极。这真是书法史上瑰丽的一章。近代康有为极力推崇汉隶，他在《广艺舟双楫》中写道：“书莫盛于汉，非独气格所高，亦其变制最多，皋牢百代。”

我们现在所说的汉隶，实际上是特指东汉时的碑刻遗存。今天所能见到的汉代隶书，都是凭当时刻在石碑上而保留下来的。可惜书丹的作者没有留下他们的姓名，后人只好以某碑或某碑铭文内容为其命名，例如：《开通褒斜道摩崖刻石》、《乙瑛碑》、《礼器碑》、《鲜于璜碑》、《衡方碑》、《西岳华山庙碑》、《史晨碑》、《曹全碑》、《张迁碑》等。

《开通褒斜道摩崖刻石》 东汉明帝永平九年（公元66年）刻，在陕西汉中褒城（今勉县）北石门溪谷道崖壁上，是迄今为止发现最早的东汉石刻。此石

亦称“大开道”或“开道碑”。永平六年（公元63年）汉中太守钜鹿鄐君奉诏受广汉蜀郡巴郡刑徒2 690人修建栈道，历时三年开通。该刻石与《石门颂》、《陏阁颂》、《西狭颂》等并列为汉代著名摩崖刻石。其作气势纵横，古朴自然，字近方正，极为拙朴。

《乙瑛碑》 全称为《汉鲁相乙瑛请置孔庙百石卒吏碑》，刻于东汉永兴元年（公元153年），碑在山东曲阜孔庙大成殿东庑。此碑工整匀适，组织严密，笔法极有法度，粗细统一，间架结构皆十分注意，全幅秀逸清丽，尤其燕尾的姿态非常优美，是汉隶趋于规范成熟时期的代表作之一。

《礼器碑》 全称《汉鲁相韩勑造孔庙礼器碑》，又称《韩明府孔子庙碑》、《韩勑碑》等。东汉永寿二年（156年）刻，碑在山东曲阜孔庙。此碑自宋至今著录最多，是一件书法艺术性很高的作品，历来被推为隶书极则。书风细劲雄健，端严而峻逸，方整秀丽兼而有之。碑之后半部及碑阴是其最精彩部分。艺术价值极高。一向被认为是汉碑中经典之作。

《西岳华山庙碑》 又名《汉西岳华庙碑》，刻于东汉桓帝延熹八年（公元165年），原在陕西省华阴县西岳庙。碑文记载了汉代祭山、修庙、祈天求雨等情况。明嘉靖三十四年（公元1555年）地震时碑毁。由于此碑书法精妙，而碑石又毁灭不存，所存世拓本亦十分珍贵。



乙瑛碑旧拓

《鲜于璜碑》 全称《汉雁门太守鲜于璜碑》，刻于东汉延熹八年（公元165年），现藏天津市艺术博物馆。此碑体势宽绰丰厚，用笔多方折，肥瘦多变，左右开张，气势雄强。是建国以来所发现的最完整、字迹最多的汉碑。其书法属方整劲挺、斩截爽利类型，多棱角森挺的方笔，字体大多取横势，具有很高的艺术价值。

《史晨碑》 后碑全称《汉鲁相史晨飨孔庙碑》，刻于东汉建宁元年（公元165年）。前碑全称《汉鲁相史晨奏祀孔子庙碑》，刻于东汉建宁二年（公元166年），现存山东曲阜孔庙。此碑结字工整精细，中敛而四面拓张，波挑分明，呈方棱形，笔致古朴，神韵超绝，为汉隶成熟期方整平正一路书法的典型，对后世有深远的影响。

《衡方碑》 全称《汉故卫尉卿衡府君之碑》，刻于东汉建宁元年（公元168年），原在山东汶上县，清雍正八年（公元1730年）汶水泛决，碑陷。后邑人重立，今在山东泰安岱庙。此碑字体方拙朴实，以拙取胜，间架稳实厚重，如虎卧阕下。笔画端正粗壮。笔笔如磐石，折角棱条分明，有严峻之态。章法行密字满，于平正之中存欹斜之变。

《曹全碑》 全称《汉郃阳令曹全碑》，又名《曹景完碑》，刻于东汉中平二年（公元185年），现藏西安碑林。此碑结字匀整，秀润典丽。用笔方圆兼备，而以圆笔为主，风致翩翩，美妙多姿，是汉隶成熟期飘逸秀丽一路书法的典型。



曹全碑旧拓

《张迁碑》 全称《汉故穀城长荡阴令张君表颂》，亦称《张迁表颂》，刻于东汉中平三年（公元186年），现存于山东泰安岱庙。《张迁碑》字形方正，用笔棱角分明，具有齐、直、方、平的特点。书法朴厚劲秀，方整多变，碑阴尤为酣畅。因其出土较晚，字迹保存完好，笔画严谨丰腴又不失于板刻，堪称汉碑中的上品，古今书家对此碑都给予很高的评价。

以上所举仅是最具代表性的汉碑。

汉代书法的雄强朴茂之风与当时的社会风气有关。汉代隶书蕴含着一种博大的气势，充溢而涌动着汉民族内在的雄健力量。精美宽博的汉隶至今仍然散发着无穷的艺术魅力。中国幅员广阔，人口众多，各地区的方言出入很大。有了这种易写易识的文字作为书面语言，对于加强各地联系，巩固国家的统一和繁盛，具有极为重要的政治意义。

从艺术史角度考察，汉代隶书之花的绽放，既是古文字的终结，也是今文字的开始，同时又孕育着我们今天通用的楷书、草书和行书。

第二章

人文意识的觉醒

第一节　草圣张芝

任何事物都有一个从量变到质变的成因。老子所说“九层之台，起于垒土；千里之行，始于足下”（《老子·第六十四章》），讲的就是这个道理。

张芝的草书能在东汉桓帝、灵帝年间脱颖而出，墨迹为世人所宝，寸纸不遗，被后人尊称为“草圣”，这与他高蹈的操守、持久的定力、与他的刻苦磨砺和他出身的家庭密不可分。后世对张芝的草书评介极高，然而史料中有关张芝的记载却不多。欲解读张芝的书法艺术，不得不先了解一下他的家世。

张芝的祖父张敦，敦煌渊泉（今甘肃安西）人，曾任汉阳郡太守。父亲张奂（公元104—181年），字然明，东汉大吏。张奂少立志节，常对朋友说：“大丈夫处世，当为国家立功边境。”（《后汉书·张奂列传》）后为将帅，果有功名。



张芝像

张奂少有文才，举贤良，任为议郎。桓帝康寿元年（公元155年）调任安定属国都尉，驻地在安定郡三水县（今宁夏回族自治区同心县东）。张奂到任不久，设计大败南匈奴且渠伯德。汉军占据龟兹，西域诸豪相继率众投降。安定郡内各族人民又重新获得了安宁。东羌首领献马二十匹，先



居延汉简

张芝《秋凉帖》

零羌首领也送来八件金制食器。张奂倒酒于地，说：“使马如羊，不以入厩。使金如粟，不以入怀。”（《后汉书 · 张奂列传》）他当场将所献宝马和金器奉还的举措令羌人大受感动。

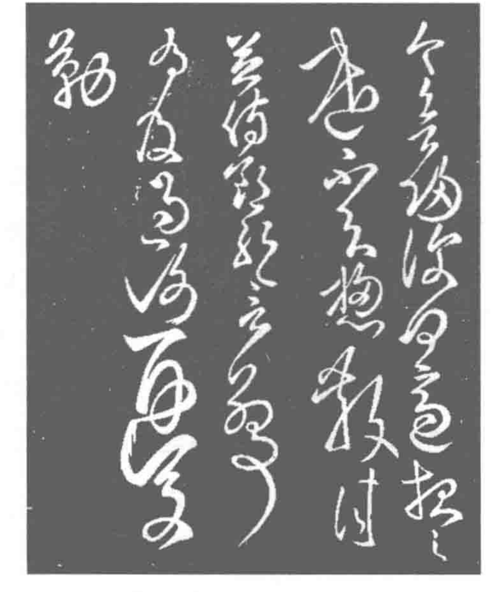
桓帝延熹元年（公元158年），张奂调任中郎将，代表朝廷负责匈奴事务。十二月，南匈奴诸部起兵反汉，乌桓、鲜卑攻掠沿边九郡，与汉军烟火相望，军吏惊恐。此时张奂安坐营帐，若无其事地与弟子讲诵儒家经典，汉军闻之稍安。张奂随后诱降了乌桓，袭击南匈奴叛军，诛杀了各部首领，余众皆降。

延熹二年（公元159年），桓帝在宦官单超等协助下，清除了大将军梁冀集团。梁、孙两家内外宗亲皆弃于市。公卿、列校、刺史、二千石牵连致死者数十人。故吏宾客免黜者三百余人。张奂曾在梁冀府中作过属吏，这次亦被免官禁锢。四年后，朝廷才任命他为武威郡太守。张奂到任后实行平徭均赋，又革除民间陋习。百姓便生为立祠，以示爱戴。由于张奂政绩卓著，延熹六年（公元163年），朝廷调他担任度辽将军，处理鲜卑、乌桓事务。数年间幽、并两州清静无事。

延熹九年（公元166年）春，张奂奉调入京，任九卿之一的大司农，掌管粮食、货币。北部边境的鲜卑听到张奂调离的消息，便勾结南匈奴、乌桓等分数路入塞，攻掠沿边九郡。同年秋，鲜卑又联结东羌、上郡沈氏、安定先零等羌人攻张掖、酒泉。为了平息叛乱，朝廷仍以张奂为中郎将监督幽、并、凉三州。南匈奴和乌桓风闻张奂兵到，便率众二十余万投降。张奂诛其首恶，对降众采取安抚策略。又大败羌人，俘获万人，三辅地区重获和平。因破羌有功，他奏请把家由边郡敦煌渊泉迁到内地弘农华阴（今陕西华阴），得到朝廷特许。

灵帝建宁元年（公元168年）正月，年仅十二岁的灵帝即位，窦太后临朝，窦武以大将军辅政。窦武与太傅陈蕃密议，图谋驱除宦官势力，但窦太后不允。九月，因机密泄漏，宦官曹节等矫诏发动政变。张奂回洛阳时受曹节蒙蔽，率五营围窦武，迫使窦武自杀。陈蕃被诛，窦太后也被幽禁南宫。公卿以下凡为蕃、武所举者及门生故吏都免官禁锢。张奂升任少府，又拜大司农，以功封侯。张奂知为曹节所卖，上书固辞封侯。

建宁二年（公元169年），张奂借气象异常，上疏灵帝为窦武、陈蕃申冤。事未成，却遭到宦官怨恨，遂调任太常。司隶校尉王寓出于宦官，想让大臣们举荐他。百官畏惮，莫不响应，惟张奂拒绝了请求。王寓怒，遂诬陷张奂结党。灵帝年幼，曹节使阴，张奂以结党罪罢官回家。从此，张奂便结束了他的仕宦生涯，回到弘农，闭门不出，与弟子千人讲诵儒经，著《尚书记难》三十余万字。



张芝《今欲归帖》

灵帝光和四年（公元181年），张奂卒于家，终年七十八岁。遗命说他为官一生，终为谗邪所忌，叮嘱诸子不再为官。

张芝的祖父张敦曾担任汉阳郡太守，那是镇守一方的封疆大

史。其父张奂文武双全又屡立战功，曾任东汉中央政府三公九卿之一的大司农，可谓官爵显赫。然而细阅张奂的履历，在西域疆场可以叱咤风云，回到洛阳就受够了宦官的窝囊气。能全身而退，能在晚年与弟子千人讲诵儒经并著书立说，于张奂是一件值得庆幸的大事。张奂在留下“奢非晋文，俭非王孙，推情从意，庶无咎吝”的遗嘱后驾鹤西去，这“诸子从之”一句就传递了许多重要信息。

史籍虽然没有记载张芝明确的生卒，但可以从《后汉书·张奂列传》中推算出大致符合实际的年份来。张奂生于东汉和帝永元十七年（公元104年）。按当时习俗，男子一般在二十岁时成家，张奂得子约在东汉顺帝永建元年（公元126年）。《后汉书·张奂列传》中载明张芝是长子，但其上还有一位姐姐，他的生年大致可以拟定为顺帝永建二年。到延熹九年（公元166年）春，张奂因破羌有功，奏请把家由边郡敦煌渊泉迁到内地弘农华阴（今陕西华阴）并得到朝廷特许时，张芝兄弟也已人到中年。张奂虽然以武功名世，但他没有遵循“上阵父子兵”的信条，而将儿子们培养成了文化人。长子张芝因擅书而被人尊为“草圣”，其弟张昶亦因擅书而得享“亚圣”。另一个兄弟张猛却没有这么幸运，朝廷念其父在西域有威名而任命他为武威太守，后兵败自杀。

张芝和兄弟们的青少年时代是在敦煌度过的。史传张芝从小好书，凡家之衣帛，皆书而后练，尤善章草书，出诸杜度。张芝七岁时，其父延请了一位德高望重的先生教他识字习书，三年后又送他到敦煌郡学馆就读。学馆内有个水池，四周绿树环抱，十分清静。每天下午，张芝都要在水池边习字。当时的纸张十分昂贵，张芝主要用竹简来练习书法。练上几天，写过字的竹简便堆得像座小山。张芝在水池里洗笔，在水池里刷洗竹简，待晾干了再写。如此过了五年，原先清澈的水池变成了发黑的墨池，被后人称为“张芝洗墨池”。后世称学习书法为“临池”，即来源于此。“临池学书，池水尽墨”也成了一则励志典故。王羲之曾敬佩地说：“临池学书，池水皆墨，好之绝伦，吾弗如（张芝）也。”前人吟咏敦煌古迹二十首中有《墨池咏》一首，讲的正是张芝的故事：

昔人经篆素，尽妙许张芝。

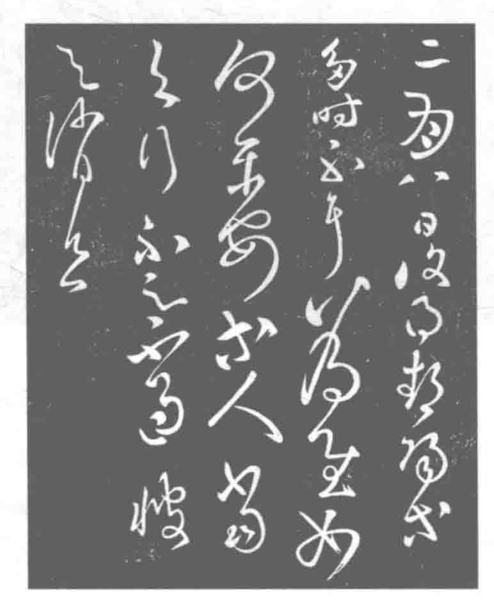
草圣雄千古，芳名冠一时。

舒笺观鸟迹，研墨染鱼缁。

长想临池处，兴来聊咏诗。

还是让我们评说张芝的草书和他所处的年代。

张芝是参透了官场的险恶而拒征不仕的。史传他幼而高操，勤学好古，经明行修。朝廷征辟德才兼备的人才时，地方官吏推荐了张芝。可他坚辞不就，故时称“张有道”，实避世洁白之士也。在敦煌时他是位苦修的学子。迁徙至涵谷关附近的弘农，他成了一名隐居的高士。



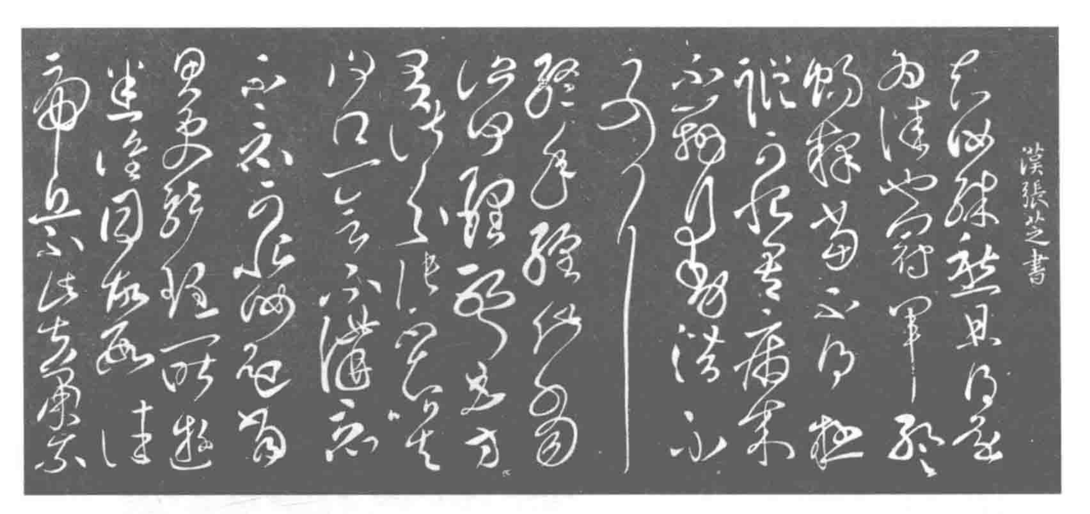
张芝《八月八日帖》

东汉章帝时，杜度为齐相，以擅章草而著称。继杜度之后，崔瑗也以章草名世，他继承杜度草法而又有所创新。崔瑗的草书由于史所不传，无法具体判断其优劣，但根据以上文献，可以认为崔瑗草书顺应时代审美取向而增强了艺术表现力，已有从质到妍的全新变化。东汉草书经杜度、崔瑗的推动变革，已成为具有全新审美内容的新兴独立书体。流风所及，至东汉晚期开始形成强大的草书流派，从而为张芝在桓帝、灵帝年间的崛起奠定了基础。

在汉代书法发展史上，张芝草书的出现标志着草书文人化传统的开端。

在西汉时期，草书主要出于书吏与戍卒之手，是一种典型的民间书体。到西汉史游及东汉崔瑗出观，草书的书写规范和审美理念得到普遍强化，并出现由俗到雅的转变。但由于这个时期草书作为新兴书体还没有得到士人阶层的普遍关注，因此，草书的文化审美价值尚未获得社会性认同。

东汉晚期，随着民族矛盾和社会危机的加剧，儒学独尊的大一统思想格局面临严峻的挑战。针对阉竖专权所形成的朝政黑暗，以太学生为主体的士大夫



张芝《冠军帖》

阶层展开声势浩大的清议运动，从而冲破儒家礼教的桎梏，给社会带来变革的新气象。随着经学的衰微，书法艺术的独立性逐渐增强，并开始受到官学的重视。在这一时期，书法艺术领域发生的另一重大变化是随着书法革新思潮的出现，草书迅速崛起，在整个士人阶层形成狂热持久的“草书热”。

作为文人书法的开山鼻祖，张芝草书相比于杜度、崔瑗，在审美形式上更加纯化，省减章草的盘曲结构，线条开放，时空运动特征更趋强烈。同时，草书的法度也在张芝草书中得到初步建立。张芝的草书墨迹不传，《淳化阁帖》收入《八月帖》、《冠军帖》、《终年帖》、《欲归帖》、《二月帖》等。

张芝从民间和前辈那里汲取草书艺术精华，独创“一笔书”，亦即所谓“大草”，使草书得以从章草的窠臼中脱颖而出，使中国书法进入了一个无拘无束、汪洋恣肆的展示空间，从而使书法家的艺术个性得到彻底的解放。“字之体势一笔而成”，“如行云流水，拔茅连茹，上下牵连，或借上字之下而为下字之上，奇形离合，数意兼包”这是张怀瓘在《书断》中对一笔书的精辟概括，同时高度评价张芝的草书“劲骨丰肌，德冠诸贤之首”，从而成为“草书之首”。张芝的草书给中国书法艺术带来了无与伦比的生机，一时名噪天下，学者如云。王羲之对张芝推崇备至，师法多年，始终认为自己的草书不及张芝。怀素承认从二张（张芝、张旭）书法中得益最多。孙过庭在《书谱》中也多次提到他把张芝草书作为

蓝本而终生临习。

汉末文人对草书的狂热终于引来一位叫赵壹的儒生的批评。他在《非草书》一文中写道:“且草书之人,盖伎艺之细者耳。乡邑不以此较能,朝廷不以此科吏,博士不以讲试,四科不以求备,征聘不问此意,考绩不课此字。善既不达于政,而拙无损于治,推斯言之,岂不细哉?”赵壹的儒家立场使他无法从书法审美的角度认识并理解草书。在赵壹的书法观念中,书法是经艺载道的工具,为王政之本,而草书“善既不达于政,而拙无损于治”,因而非圣人之业。赵壹写《非草书》的目的,在于重申儒学的尊严,批判并平息弥漫在东汉士人阶层中的草书热情,使他们重新构建起对儒学的信仰。但赵壹的守旧观念已不能阻止体现时代审美思潮的草书在东汉晚期的深入发展。“草书热”在士人阶层不仅没有降温冷却,反而愈演愈烈,终于使其成为中国书法史上的一抹亮点。

又要说历史充满悖论。

赵壹并非书法家或书法评论家,但他出于儒家立场而写的讨伐草书家们的檄文《非草书》却意外成了中国书法批评史上第一篇存世的书学论文,他本人也由此被载入了史册。赵壹在《非草书》一文中讥讽草书家们“十日一笔,月数丸墨。领袖如皂,唇齿常墨。虽处众座,不遑谈戏,展指画地,以草刿壁,臂穿皮刮,指爪摧折,见腮出血,犹不休辍”的行为,在后世成为衡量一位书法爱好者习书的态度和热情投入的程度。

第二节　乱世名士蔡中郎

古坟零落野花春,闻说中郎有后身。

今日爱才非昔日,枉抛心力作词人!

唐朝诗人温庭筠的这首《蔡中郎坟》,借用历史上蔡邕转生的传说,以批判历代权贵对人才的摧残和对蔡中郎的惺惺相惜。

据《后汉书》记载,蔡邕博学多才,通经史,喜好数术、天文,妙操音律,善鼓琴、绘画,擅长辞章,精工篆隶,尤以隶书著称。蔡邕无疑是他那个时代最具


蔡邕像

才华的文艺家之一。

蔡邕，字伯喈（公元132—192年），东汉陈留郡（现河南尉氏县）人。蔡家乃两汉望族。蔡邕的父亲蔡棱为饱学高士，隐居乡间终身不仕。据《太平广记》记载，蔡邕年少时曾往中岳嵩山学书。某日误入一个阴森的石窟，有神仙送给他一本素绢的册子，书上的篆字写着史籀、李斯的用笔笔法和笔势。蔡邕得到这本秘笈后，认真揣摩了三年，从此书法大进。

桓帝延熹二年（公元160年）秋，宦官徐璜和左悺等人听说蔡邕善于鼓琴，于是奏请桓帝令陈留太守召蔡邕进京献艺。蔡邕行至偃师称疾而归，还就途中所见作了一篇《述行赋》。有感于朝中宦官擅权，直言之士多遭惨死，百姓又人徒冻饿，不得其命者甚众，蔡邕写下了“穷变巧于台榭兮，民露处而寝洷。消嘉縠于禽兽兮，下糠秕而无粒”等句，借古刺今，抒发了对百姓贫困生活的同情和仁人志士被压抑的愤慨。《述行赋》由此而成为汉赋中的名篇。

蔡邕的父亲去世后，他随叔父蔡质迁居洛阳。蔡质官至卫尉，也是东汉末年著名的学者，有《汉官典职仪式选用》一书传世。蔡邕到洛阳后师事太傅胡广。胡广（公元91—172年），字伯始，亦是一位饱学之士。他痛感于东汉晚期的吏治腐败，为挽救走向衰落的汉室江山，在扬雄、崔骃所作《官箴》的基础上，再作《百官箴》四十八篇，全力整顿吏治。胡广的一生以奉行中庸之道著称。南朝宋宣城太守范晔在《后汉书 · 胡广传》里引用一句京师谚语“万事不理问伯始，天下中庸有胡公”作了概括，颇为精到。胡广在历史上确实是一个了不起的人物。他身居三公，不但受到几代皇帝的器重，受到文武百官的尊敬，在宦官擅权的汉末能全身而退，极为难能可贵。蔡邕跟随这样一位德行高蹈的老师学习，能经常出入于朝廷重臣的胡府，加之自己的聪慧好学，为他日后进入社会上层并成为一代名士打下了良好的基础。

汉灵帝建宁三年（公元170年），蔡邕38岁时被官名很好的司徒桥玄辟为僚属，后拜郎中，校书东观，继迁议郎。这些官职大致上是以才学为用，顾问应对，拾遗补阙，虽也参与朝政，却不过如司马迁所说的是"陪外廷末议"而已。正是在东观——国家图书馆校书期间，蔡邕萌生了正定六经文字和编纂《汉书》之意。蔡邕认为这些经籍在流传中，由于俗儒穿凿附会，文字误谬甚多，为了不贻误后学，于是奏请皇上准予正定这些经文。熹平四年（公元175年），汉灵帝命蔡邕与堂谿典、张驯、韩说、单飏等人正定《六经》文字，即《诗》、《书》、《礼》、《易》、《乐》及《春秋》。并由蔡邕亲自书丹于石，命工匠精镌细刻，立于太学门外，碑凡46块，史称《熹平石经》。太学旧址在洛阳市鸿都门内，据说石经初立，街巷为之堵塞，每天前往观看及摹写的人乘坐的马车就有一千多辆。



蔡邕《熹平石经》残片

相传蔡邕曾于鸿都门见工匠用白粉刷墙，受到启发，归而创"飞白书"。这是一种适合于题榜的书体，笔画中丝丝露白，似用枯笔写成。

如果蔡邕只潜心于正定"六经"，潜心于书法或编纂史书，后人所了解的蔡邕也许不会像现在这样让我们钦佩了。中国知识分子素有忧国忧民的传统，这一点在蔡邕身上尤为突出。灵帝光和二年（公元180年），蔡邕看到"汉数将尽"，内忧外患此伏彼起，天灾人祸接踵而至，他便以大无畏的勇气弹劾宦官。蔡邕冒死苦谏，希望灵帝改弦易辙，修明法度，选贤任能，兴利除弊。但灵帝昏聩，听信谗言，竟把蔡邕问成重罪，全家发配朔方（今内蒙古境内）。蔡邕虽在阴山脚下服苦役，但一直没有泯灭续写汉书的志向，故而上书灵帝。灵帝怜其才就赦免了他。蔡邕本可以回洛阳去修史，偶然发生的一件事又改变了他下半生的走向。欲启程返家之际，五原太守王智设宴为他饯行，"酒酣，智起舞属邕，邕



蔡邕《熹平石经》

不为报”。王智平日依仗他哥哥王甫在朝中当中常侍的权势，骄横无比，目中无人。蔡邕为人耿直，不耻王智所为，当众拒其邀舞。王智大发雷霆，当即骂道：“徒敢轻我。”蔡邕拂袖而去。王智怀恨在心，“密告邕怨于囚放，谤讪朝廷”。蔡邕担心王智报复，便没敢回洛阳，携妻赵五娘和幼女蔡文姬“亡命江河，远迹吴会”，这一躲便是十来年。

亡命期间，蔡邕除著述之外，则沉浸于音乐和书法。他还亲自担当了爱女蔡文姬的家庭教师。有这样一位父亲言传身教，蔡文姬得获“博学有才辩，又妙于音律”之名，还自幼练成了一笔好书法。《蔡伯喈女赋》称她“明六列之尚志，服女史之箴言，参过庭之明训，才朗悟而通玄”。她仰慕东汉才女班昭，留心典籍、博览经史，有志与父亲一道续修汉书。

史料还记载了几条蔡邕和音乐有关的轶事。如返回陈留时邻家请他喝酒，走到门口听见屏风后面有人在弹琴。蔡邕听出曲子里有一股杀气，于是转身就逃。主人闻讯追去，拽住他问缘故。蔡邕便把刚才的感受一一相告。后来弹琴的人道出了原委。说他正弹着琴，看见螳螂向着蝉进攻。他惟恐螳螂逮不住猎物，不觉就把杀心表现到乐曲里去了。还有“焦尾琴”、“断弦”和“柯亭笛”的传说。

公元190年，汉灵帝驾崩，这成为蔡邕生命中的一个转折点。

史料记载，灵帝崩，他的儿子刘辩继位，是为少帝。少帝的母亲何太后临朝听政。何太后的哥哥何进官拜大将军。何进为了消灭宦官集团，采取了一个极为愚蠢的引狼入室的策略，檄召戍边的外将进京。由于何进优柔寡断、贻误时

机，反被宦官所害，何进的部下袁绍又举兵捕杀宦官，一时间，洛阳城尸横宫苑，血雨腥风。边将董卓抓住天下大乱的时机，率先"奉诏"进京，自任司空，废少帝刘辩，立献帝刘协，挟天子以令诸侯并且阴谋篡位。他在拥兵自重的同时，还软硬兼施，恩威并用地笼络人才。董卓派人征召蔡邕，蔡邕称病不就。董卓发狠话"灭汝族"，蔡邕只得到司空府担任了祭酒。殊料董卓这厮十分敬重蔡邕的才能，初署祭酒，继之补侍御史，再转持御史，又迁尚书，后拜左中郎将，故世称"蔡中郎"。董卓被诛杀后，司徒王允逮捕了蔡邕并叫廷尉治罪。士大夫中很多人想救他，没有成功。蔡邕后来死在狱中，时年六十一岁。

《三国演义》对此也有描述：董卓被诛，众皆称快，"忽有一人伏其尸而哭"，这人就是中郎将蔡邕。他为什么哭呢？"邕虽不才，亦知大义，岂肯背国而向卓？只因一时知遇之感，不觉为之一哭……"（第九回）在国之"大义"与"一时知遇之感"之间，蔡邕从理智上知道董卓该死，但想到董卓对自己的敬重，他这个性情中人不可能无动于衷。查史家著述，蔡邕之死确与董卓之死有关，但并非"伏其尸而哭"，而是"及卓被诛，邕在司徒王允坐，殊不意言之而叹，有动于色"。蔡邕只是对董卓之死不由自主地发出一声叹息，并在脸上表现出惋惜之情。很显然，小说家在《三国演义》中使用了夸张手法，加强了蔡邕之死的戏剧冲突。

俗话说秀才碰到兵，有理讲不清，但秀才蔡邕在碰到军阀董卓后的际遇却有点例外。史载"卓重邕才学，厚相遇待，每集宴，辄令邕鼓琴赞事，邕亦每存匡益"。蔡邕对董卓的"匡益"的一个例子是，当手下人要尊他为"尚父"时，董卓就与之商量，最后听从了蔡邕的建议，没有采纳这种说法。但董卓为人刚愎自用，蔡邕知道他不会有好下场，也曾为逃离官场做过努力。一次，他对从弟蔡谷说："董公性刚而遂非，终难济也。吾欲东奔兖州，若道远难达，且遁逃山东以待之，何如？"蔡谷回答："君状异恒人，每行观者盈集。以此自匿，不亦难乎？"蔡邕这才断了此念，终于在董卓与王允之争中做了牺牲品。

王允坚持要杀蔡邕，众官求情不许，蔡邕自己求情，王允也不准许。蔡邕还提到自己正在续修《汉书》，恳求王允毁他容也好，砍他脚也好，千万要留下他一条命，让他把书写完。蔡邕知道，王允也是个读书人。他拿出这么一个冠冕堂

皇的理由之后，如果王允还想杀他，肯定会背上诛贤的罪名。而且，他自己先把“黥首刖足”四个字说出来，王允如果再毁他容砍他脚，便显得太没有气度了。正因为王允也是读书人，他更容不下蔡邕这个名气比他大的读书人。王允说：“昔武帝不杀司马迁，使作谤书，流于后世。方今国祚中衰，戎马在郊，不可令佞臣执笔在幼主左右，后令吾徒并受谤议。”

这句话决定了蔡邕的命运。抑或又是蔡邕的性格决定了自己的命运？

总之，生于乱世的名士蔡邕是怀着遗憾离开了这个世界，而他已写成的那部分汉书也在不久后的李傕之乱中湮没无闻了。

蔡邕一生做成了几件大事。一是写出了一批以《述行赋》为代表作的诗歌散文，有《蔡中郎集》传世；二是编著了题解琴曲的《琴操》，辑录了47首古代琴曲；三是正定六经，书写了“熹平石经”，而以后者最为著名。《熹平石经》的书法为汉隶成熟期方整平正一路的典型，字字中规入矩，一丝不苟，点画布置之匀称工稳，可谓无懈可击。用笔则方圆兼备，刚柔相济，端美雄健，雍容典雅，恢宏如宫殿庙堂。梁武帝《书评》云：“蔡邕书，骨气洞达，爽爽如有神力。”观此可信。范文澜在《中国通史简编》中说：“两汉写字艺术，到蔡邕写石经达到了最高境界。……石经是两汉书法的总结。”当为确论。除《熹平石经》外，蔡邕所书还有《宣父碑》、《范巨卿碑》等，均章法自然，笔力劲健，结字跌宕有致，无不充溢着典雅拙朴之意。

蔡邕《熹平石经》

蔡邕不仅是东汉的大书法家，而且是汉代书法理论的集大成者。传世书论有《篆势》、《笔赋》、《笔论》、《九势》等。尤其是《笔论》和《九势》，在中国书法发展史上占有重要地位。其《笔论》开篇就提出

“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣。为书之体，须人其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣”的著名论断，论述了书法抒发情怀的艺术本质，以及书家创作时应有的精神状态。又论及书法作品应表



刻经残石

现大自然中各种生动美好的物象，强调书法艺术应讲求形象美。《九势》首先提出了“书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣”的重要思想，揭示了书法美的哲学根据，阐发了汉字结构本身所蕴含的美感因素。接着，他又阐述了八种运笔规则，要求通过运笔来表现生动有力的笔势。蔡邕的这些重要的审美理念和创作观点，均来源于他深厚的学养和自身的创作经验，具有先验的可操作性，为中国书法的发展奠定了理论基础。

在蔡邕所处的时代，古人认为笔法是学习书法的秘诀，把它看得十分神秘。前文提及蔡邕年少时入嵩山学习书法，在一个石室里得到了神人传授的笔法，三年后便妙得书理。后来蔡邕把笔法传给了学生崔瑗和女儿蔡琰。蔡琰将笔法传给了三国时书家韦诞。韦诞死后，钟繇挖墓盗得笔法，从此旦夕揣摩，书法渐趋精妙，终成楷书鼻祖。钟繇又把笔法传给卫夫人，卫夫人传给王羲之，羲之传给献之，献之传给外甥羊欣，羊欣传给王僧虔，以后依次传给萧子云、智永、虞世南、欧阳询、陆柬之、张旭、李阳冰、徐浩、颜真卿等人，直到晚唐的崔邈后失传。

笔法虽然是点画书写的技巧，对提高线条的质量有决定性的影响，但笔法本身并不神秘，它也不是书法艺术的全部内容。也就是说，即使掌握了笔法，也不一定能写出富有艺术性的作品，不一定能成为书法家。许多书吏掌握了娴熟的笔法技巧，但并没能成为书法家。

第三节　行书——隐士的创造

历史的车轮进入了汉末和三国纷争的年代。陆续亮相的篆书、隶书、草书、楷书和行书都在中国书法史上占据了一席之地。

艺术史家确认小篆是秦始皇统一六国后通用的字体，是由李斯在大篆基础上加以整理简化而创制的。

易写易认的隶书是由程邈创制的。隶书的出现，是文字史上的一次飞跃。从此，书写告别了延续三千多年的具有象形含义的古文字而开创了符号化的今文字。

汉末的张芝从民间和前辈那里汲取书写艺术的精华，使草书得以从章草的窠臼中脱身而出。他创制的今草书使中国书法进入了一个汪洋恣肆的展示空间，从而使书法家的艺术个性得到彻底的解放。



刘德升像

三国时代的钟繇则是创制楷书的鼻祖。从“楷”字的含义上看有法度、范式、楷模的意思，因而楷书在后世成为学习书法和刻版印制书籍的标准字体之一，对中华文明的传播功莫大焉。

关于中国书法五体之一的行书创制者，现存的所有史料全都指向一个人——东汉末年一位叫刘德升的人。但对于他的生平事迹，各种史料却很少提及。

刘德升，生卒不详，东汉桓、灵帝时颍川（现河南禹州市）人，字君嗣。相传行书为其所创，当时胡昭、钟繇并师其法。唐张怀瓘在《书断》一书中评说："行书者，刘德升所造也，即正书之小伪。务从简易，相间流行，故谓之行书。虽以草创，亦甚妍美，风流婉约，独步当时。"

这是文献中关于刘德升创制行书字数最多的一段记载。这些文字传递给我们的信息是：刘德升是东汉桓帝、灵帝时的河南颍川人；刘德升不仅创制了行书，而且写得非常好，他的书法被后人评为"风流婉约，独步当时"；有两位学生——胡昭和钟繇同时向刘德升学习书法。

从种种迹象来看，刘德升是一位隐居的高人。中国一向有"母以子贵，师以徒荣"的传统，刘德升能得享创制行书的殊荣，在很大程度上有赖于这种传统的延续。如果刘德升没有教授过胡昭和钟繇学习书法，又如果钟繇没能以位极人臣的贤相和"楷书之祖"的地位在史籍上留下辉煌的一笔，刘德升或许早已湮灭于厚重的历史尘埃中了。如今，我们也只能以史料所能提供的片言只语来拼凑起刘德升的形象，力图推演并得出比较接近历史真实的结论来。


居延汉简之一

让我们从历史的、地理的和人文的三个方面做一些研究。

东汉末年，朝政昏暗，宦官弄权。外有南匈奴的不时骚扰，内有王公贵族们为争权夺利，结党营私、互相倾轧。搞得整个国家人心惶惶，不可终日。更糟的是西部地区又遇上几年旱灾，田里青黄不接，官府无心救济，无数灾民只得背井离乡，四处逃荒。真可谓哀鸿遍野，路有饿殍，有识之士

无不扼腕长叹。一些比较正直的官吏向皇帝上书，指斥宦官擅权的弊端。朝臣中的头面人物杨秉、陈蕃、李膺等多次搬出“高祖之约”和汉家旧典苦谏，希望桓帝“遵用旧章，退贪残，塞灾谤”（《后汉书·杨秉传》），罢斥“权倾海内，贵宠无极”的宦官集团。这时桓帝已是宦官手中的傀儡，朝臣的上书苦谏不仅无效，还招来杀身之祸。白马令李云在上书中说了“是帝欲不谛乎”这样一句话，刺痛了桓帝，因而获罪死在狱中。陈蕃、杨秉因为替李云申冤，也被罢官撤职。朝廷政治昏暗，各地豪强纷纷拥兵自重，割据一方。在这样的历史背景下，如刘德升那样的饱学之士选择隐居方式以避世自保，也是可以理解的。

据陈寿《三国志》记载：三国时的大书法家钟繇和胡昭到抱犊山（今紫团山）中拜刘德升为师，学习书法达三年之久。钟繇的老家在颍川长葛，抱犊山在颍川禹州，两地相距并不很远。而禹州的抱犊山不仅是刘德升的隐居之所，也很可能是他的老家。


居延汉简之二

从现在的行政区划地图上看，禹州市位于河南省中部，属伏牛山余脉与豫东平原过渡地区，西北部群山环绕、丘陵起伏，东南部地势平坦，以平原为主，淮河最大的支流——颍河自西向东横贯全境。

禹州历史悠久，文化底蕴丰厚。大禹治水“三过家门而不入”的故事世代传颂，故为禹州。在五千年的历史长河中，中国历史上第一个奴隶制国家——夏朝建都于此。境内尚有大禹遗迹、夏文化遗址、钧窑遗址、画圣故里、周定王陵等文化遗存。先秦杂家吕不韦、法家韩非子、西汉留侯张良、改革家晁错、书法家刘德升、曹魏谋臣郭嘉、书坛大家褚遂良、画圣吴道

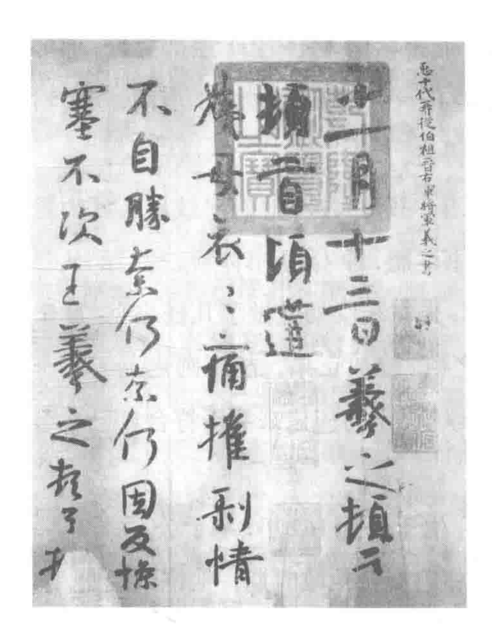
子等贤达名流在此留下了许多历史故事。而抱犊山（紫团山）层峦叠嶂，郁郁葱葱，历来是禹州的一座名山。抱犊山山麓有一个石灰岩（青石）溶洞，洞口常有紫气团聚如盖，名紫团洞，紫团山也因此得名。

钟繇和胡昭在抱犊山随刘德升学艺三年，书技大进，他的字被后人评为是“飞鸿戏海、舞鹤游天”。还有人说胡（昭）书体肥，钟（繇）书体瘦，他们都从刘德升的书法里汲取了长处。钟繇学成下山，先在东汉朝廷做了几任小官，后来明判形势投奔曹魏集团，以贤相和“楷书之祖”修成正果。胡昭则走上了另一条截然不同的道路。他隐居深山并能持之以恒，定力应该来源于符合自己意愿的主观选择。

胡昭，颍川（今河南禹州）人，字孔明，生于公元161年，卒于公元250年。胡昭的青年时代，正是东汉朝廷腐败、外戚宦官交替执政时期。他饱读经史，学识渊博，尤其精通典史，工于书法。弱冠之年就以其高蹈的才华为世人称道。他因厌恶仕途生涯，为避免无休止的郡县察举（东汉王朝选用官吏的方法之一，即由地方官吏察求贤才，举为官吏）、公府辟召（由公卿大臣及郡守自行启用知识分子为属员），就客居冀州，醉心于经史书法。

东汉献帝初平元年（公元190年），权奸干政，汉室衰微，群雄并起。各路诸侯为在争夺地盘和扩大势力的战争中取得胜利，纷纷招揽人才。素有“四世三公之家，门生故吏满天下”之称的袁绍，闻知胡昭乃颍川名流，才华盖世，韬略过人，不惜降尊纡贵，多次登门拜访，请胡昭出山，辅佐自己以治天下。但由于胡昭深知仕途险恶，因而对袁绍之邀“坚辞不就”。通过几次接触，胡昭看出袁绍嫉贤妒能，气量狭小。他为防不测，就悄悄逃离了冀州。果不其然，未过几日，袁绍命人缉拿胡昭，可此时他已躲进了深山老林。

建安元年（196年），曹操迎献帝迁都许昌，发布“唯才是举令”后，颍川大批仁人志士纷纷投靠曹操。求贤若渴的曹操得知胡昭是个不可多得的人才后，连续多次派人请胡昭出山。出于无奈，胡昭只好去见曹操。他自陈自己乃一介村野民夫，无军国之用，早已习惯于躬耕樵读的田园生涯，做官入仕，非他所愿，断不从命，还望丞相见谅，让他息隐山林。曹操见胡昭态度坚决，难以挽留，只得慨叹“人各有志，出处异趣”，放任胡昭回归故里。后来胡昭为了躲避各路群



王羲之 · 姨母帖

雄无休止的辟召，索性迁居到陆浑山中（今河南嵩县东北）。

当时胡昭所居住的陆浑山，绵延三百里，散居着许多日出而作、日落而息的穷苦百姓。由于散居，他们的子弟都无缘读书，还常常因一些琐事而发生争斗。胡昭看到这种情况，就开馆办学，教他们识字、读书，使他们明白一些为人处世的道理。因胡昭德高望重，教化四方，所以他居住的三百里山川，逐渐变成了一处世外桃源。

胡昭在陆浑山开馆办学，声名远播，很多世家子弟都前来求学。这些人中，最有名的就是建立了西晋政权的司马懿。胡昭慧眼识人，见司马懿聪慧通达，智计绝伦，胸有雄才大略，料定此人日后必能成就一番大业，于是就竭尽全力，传道授业。

胡昭在魏齐王曹芳正始年间（公元240—249年），才从陆浑山迁徙到宜阳（今河南宜阳）居住。魏国朝臣频频上书，请求魏帝召胡昭入仕，胡昭都婉言拒绝。嘉平二年，魏帝曹芳再次请胡昭入朝，闻知其已经病逝，这才作罢。

胡昭一生，由于隐居不仕，因此没有像钟繇那样在政治、军事方面做出一番轰轰烈烈的事业而名动天下。然而胡昭躬耕办学、施教乡里亦功在千秋。胡昭在书法上师承刘德升并推陈出新，将行书书法推进到一个新的高度，并与钟繇齐名，"钟氏小巧，胡氏豪放"，世人并称"钟胡"。

综上所述可以看出，胡昭的一生严格恪守着自己的隐逸信念。他很可能就是深受老师刘德升的影响，以老师为榜样，走上了与老师同样的隐逸之路。据此可以推断，胡昭的人生轨迹也可以被认作是历史上记载不多的他的老师刘德升的翻版。

让我们还是回到刘德升创制了行书的话题上来。



王珣《伯远帖》

所谓行书，《宣和书谱》中说："自隶法扫地而真几于拘，草几于放，介乎两者间行书存焉。"意思就是隶法解体后，写得谨严的就成了真书，写得奔放的就成了草书，介乎真、草之间的就是行书。行书中兼有真书的称"真行""行楷"，兼有草书的称"草行"或"行草"。简言之是在楷书的基础上加以小的变化、书写起来很简便的书体，故而很快流行开来。

行书亦称"行押书"或"行狎书"。

要认清"行狎书"面目，还得从其"用"入手。羊欣说："行狎书，相闻者也。""相闻"一词是汉、魏、两晋、南北朝的习用语，意谓互通信息，引申则指尺牍，如《后汉书·隗嚣本传》载光武帝与隗嚣书："自今以后，手书相闻，勿用傍人解构之言。"可见，"行狎书"是一种专门用以书写尺牍的"体"。

尽管刘德升、胡昭和钟繇都被后人敬称为大书法家，但由于历史太过悠久，他们都没有留下可靠的行书或草书的墨迹，但也不是说一切都是羚羊挂角无迹可寻的。既然说胡昭的行书书法被当时的士人广为推崇和学习，以至于"尺牍之迹，动见模楷"，成为人们学习和临摹的榜样，它总会在这世上多少留下点痕迹。通过王羲之变体前所书的《姨母帖》，我们还是能够想象其大概。当然，以此来认识刘德升的"行书"或钟繇的"行狎书"，未免多了点向壁虚构的味道。

事实上，相对可靠的钟繇作品（包括王羲之、王献之所临者）已向世人展示了“行狎书”的风采。如钟繇《还示帖》，真书，曾刻入《淳化阁帖》、《大观帖》等，传为王羲之临本，但相信不会太过走失形神。《还示帖》的内容无疑是“相闻”之书，那么其“体”是否为“行狎书”呢？就《还示帖》而言，我个人认为还是讲得通的。

另有一个事例即是东晋王洵所书的《伯远帖》。王珣（公元350—401年）字元琳，临沂（今山东临沂）人，官至尚书令。他是“书圣”王羲之的族侄，出身在一个精于书法、几代不衰的名门望族。其父王恰、祖父王导均善书，所以史称“三代以能书称，家范世学，珣之草圣，亦有传焉”。其行书《伯远帖》，一直被后代书法家、鉴赏家、收藏家视为瑰宝，是因为它是十分难得的东晋名人书法真迹。《伯远帖》是王珣给亲友的一通书函。它行笔峭劲秀丽，自然流畅，是我国古代书法作品中的佼佼者。它的笔画写得较瘦劲，结体较开张，特别是笔画少的字显得格外舒朗、飘逸，真有点“如升初日，如清风，如云如霞，如烟，如幽林曲洞”的晋人韵味。这是一件尚带古意又比较可靠的晋人书法原作。

正是有了刘德升的创制，有了胡昭和钟繇的传承，有了“右军字体，古法一变。其雄秀之气，出于天然，故古今以为师法”，才在东晋穆帝永和九年（公元353年），王羲之写下了后来被称作“天下第一行书”的《兰亭集序》。

第四节　钟繇的痴迷


钟繇像

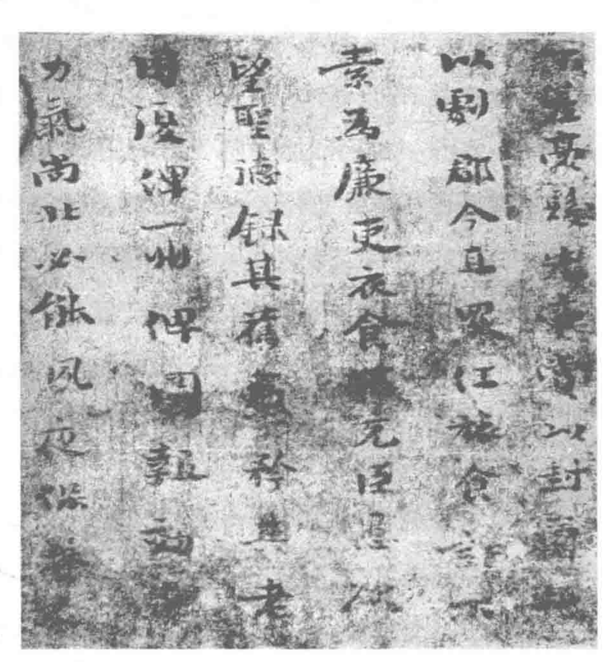
古今中外有许多凡事追求尽善尽美的人，钟繇就是其中的一位。他做人是如此，指挥打仗是如此，做官是如此，挥写书法亦复如此。

钟繇，字元常，颍川长社（今河南长葛）人，生于东汉桓帝元嘉元年（公元151年），卒于魏明帝太和四年（公元230年）。钟繇出身于东汉望族，祖先数世均

以德行著称。曾祖父钟皓“温良笃慎，博学诗律，教授门生千有余人”（《三国志 · 魏书 · 钟繇传》），祖父钟迪因党锢之祸而终身没有做官。父亲早亡，钟繇由叔父钟瑜抚养成人。

传说钟繇长相不凡，聪明过人。他少年时与叔父钟瑜一起去洛阳，途中遇到一个相面者。相面者对钟瑜说：“此子有贵相，然当厄于水，汝力慎之。”后来，过桥时坐骑突然惊慌，钟繇被掀翻到河里，差点被水淹死。钟瑜看到算命先生的话应验了，相信钟繇将来一定会出人头地，便加倍悉心培养。钟繇不负厚望，刻苦用功，长大后被颍川太守阴修举荐为孝廉，做了尚书郎，在宫中任过廷尉及黄门侍郎，成为皇帝身边的侍从官。

平定董卓之乱中钟繇献计献策，深得曹操信任，又与韩斌一起救献帝出长安。因钟繇屡立奇功，被拜为御史中丞，又迁侍中、尚书仆射，并被封为东武亭侯。钟繇对曹操统一北方起到了重要作用。当马腾、韩遂诸将雄居关中时，曹操委派钟繇以侍中守司隶校尉之职持节监督，终于说服他们归顺曹魏集团。官渡之战时，袁绍与曹操相持不下，钟繇及时送一千余匹好马给曹军，使胜利的砝码偏向了曹操。因此，曹操大破袁军之后写信给钟繇说：“得所送马，甚应其急。



钟繇《荐季直表》

关右平定，朝廷无西顾之忧，足下之勋也。昔萧何镇守关中，足食成军，亦适当尔”，对钟繇的功劳给予了褒扬。此后南匈奴在平阳发动战争，钟繇率军予以抗击。不久，袁尚旧部河东太守郭援陈兵河东，气焰嚣张。钟繇分析说郭援之所以没有立即公开与袁绍联合起来，是担心我们的存在。况且，郭援刚愎自用，头脑简单，一定认为我军很好对付。如果乘他们渡汾水之际发起攻击，我们就可以大获全胜。果然不出所料，郭援不经认真考虑，便欲渡过汾水。当郭援部众开始渡河，钟繇率军猛然出击，郭援大败。钟繇趁机杀了郭援，同时降服了南匈奴的单于。又经过几年悉心治理，钟繇使经董卓之乱后荒凉的关中地区变得民实殷富，为后来曹操征伐各地打下了物质基础。

公元220年魏国建立，曹丕任命钟繇为大理寺卿，后升为相国、廷尉，晋封为崇高乡侯。旋又迁职太尉，改封平阳乡侯。曹丕曾对左右大臣称赞钟繇及司徒华歆、司空王朗说：“此三公者，乃一代之伟人也，后世殆难继矣！”公元227年曹丕死，其子曹睿即位，封钟繇为定陵侯，增其食邑达到一千八百户，并迁为太傅，史称“钟太傅”。钟繇因其德高望重，功勋卓越，与曹魏皇室关系极为密切。曹丕有次随曹操到孟津征战，听说钟繇藏有一块玉玦，想得到它，就让别人传话。钟繇听说后，马上把玉玦送给了曹丕。曹丕感动之余，写了著名的《与钟大理书》以示谢意。曹丕称帝后曾赐给钟繇“五熟釜”（一种器皿），亲自作铭文曰：“于赫有魏，作汉藩辅。厥相惟钟，实于心膂。靖恭夙夜，匪遑安处。百僚师师，楷兹度矩。”钟繇死时魏明帝穿孝衣凭吊，谥成侯，下诏赞其“功高德茂”。

钟繇不仅在政治与军事上颇多建树，其书法也成为后人的楷模。由于酷爱书法到痴迷的程度，又经过几十年的不懈追求，使他成为楷书书体的开山鼻祖，在中国书法史上占有相当重要的地位。

钟繇的书法艺术之所以取得如此巨大的成就，这基础于他天智聪颖和勤奋好学。宋代陈思《书苑菁华·秦汉魏四朝用笔法》就记载了钟繇的学书经过，说他少年时曾随一个叫刘德升的人学过三年书法，后来又私淑曹喜等人。钟繇花三十多年浸淫于书法，不分白天黑夜，无论场合地点，有空就写，有机会就练。与人坐在一起谈天，就在地上练习。晚上休息，还把被子当纸练，日久天长竟把被子也划出了大窟窿。见到花草树木、虫鱼鸟兽等自然景物，就会联想到笔法。



宣示表翻墨本

有时去厕所，只顾想着书法，竟然忘了出来……甚至于比赵壹在《非草书》中提及的“忘其疲劳，夕惕不息，仄不暇食。十日一笔，月数丸墨。领袖如皂，唇齿常黑。虽灸众庄，不遑谈戏，展指画地，以草刿壁，臂穿皮刮，指爪摧折，见鳃出血，犹不休辍”的程度还要投入。因此而知，钟繇与任何有成就的艺术家一样，都是集前人之大成、刻苦用功、努力学习的结果。

钟繇在为官之余痴迷书法，他还有一个非常好的学习环境和氛围。钟繇能经常和汉末曹魏时的俊杰如曹操、韦诞、卫觊、孙子荆、关枇杷、师宜官和邯郸淳等一起切磋书法技艺。据西晋虞喜《志林》一书记载，钟繇于某次集会时发现韦诞带着蔡邕的笔法秘笈，便求韦诞借给他阅读。因秘笈过于珍贵，虽经钟繇苦苦相求，韦诞还是不肯借予。钟繇于席间忽然情急失态，捶胸顿足，以拳自残，伤痕累累。这样大闹三日，终于昏厥而奄奄一息。曹操施以五灵丹相救，钟繇渐渐复苏。直至韦诞死后，钟繇才于月黑风高之夜率家人掘其墓而盗其书，从此书艺进步神速。

这或许是小说家的虚构和好事者的以讹传讹。韦诞比钟繇晚死二十余年，钟繇怎么能去盗韦诞的墓呢？而且，钟繇身为朝廷重臣，又岂会如此失礼？不过我们从这则传说中确实可以看到钟繇的痴迷程度。

钟繇不但自我要求严格，对于弟子门生也同样以要求严格著称，“一波三折”的成语就是出自钟繇。“一波三折”是书法术语，用笔时平捺称“波”，一波三折，指凡写捺笔要三次转换笔锋，经过三折之后，笔画才厚重矫健。据说钟繇见弟子宋翼写波画往往犯平拖直过的毛病，经指点后收效仍然不大，他就当面给予怒斥，弄得宋翼三年不敢面见老师。后来宋翼关门苦练“一波三折”的基本功，终于掌握了正确的用笔法，学成后名震一时。对儿子钟会，钟繇也常常苦口婆心百般劝诫。据《书苑菁华》记载，钟繇临死时把儿子钟会叫到身边，交给他一部书法秘笈，又把自己刻苦用功的故事告诉钟会。

由于钟繇有着非凡的才智和丰厚的学养，加之长期的不懈努力，他的书法成就终于代表了三国时期的最高水平。

钟繇所写的书体主要是楷书、隶书和行书。南朝刘宋的羊欣在《采古来能书人名》中说：“钟（繇）有三体，一曰铭石之书，最妙者也；二曰章程书，传秘书教小学者也；三曰行押书，相闻者也。”所谓“铭石书”，即指正楷，“章程书”即隶书（亦称八分书），“行押书”是指行书。钟繇书法真迹到东晋时已亡佚，我们今天所见到的大都为临摹本，一般认为有“五表”、“六帖”和“三碑”。“五表”指《宣示表》、《荐季直表》、《贺捷表》（又叫《戎路表》）、《调元表》和《力命表》。这是现存钟繇书迹中艺术性最高的作品。据王僧虔在《书录》中说：“太傅《宣示》墨迹，为丞相始兴（王导）宝爱，丧乱狼狈，犹以此表置衣带。过江后，在右军处，右军借王修，修死，其母以

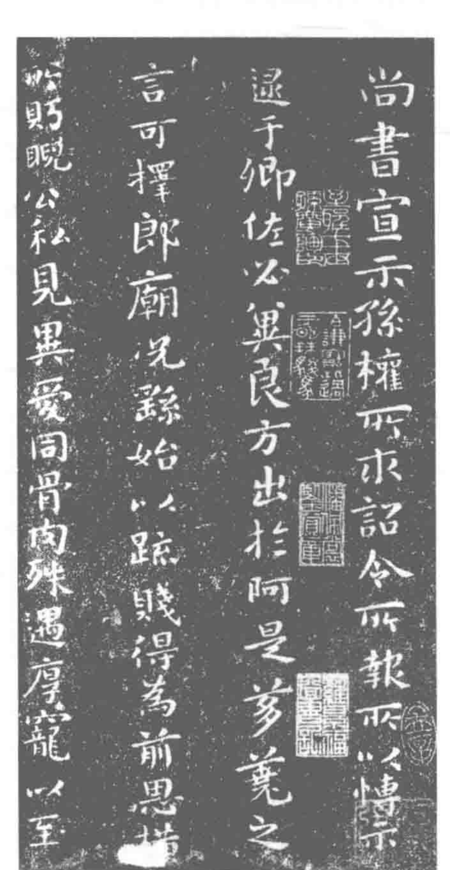
墓田丙舍欲使一孙于城西一孙于都尉府此縣家以嫡正之良者也兄弟共哀異之哀懷傷切都尉文儆自取禍痛賢兄慈篤情無有已兩因恤助以妻恰如何

钟繇《墓田丙舍帖》

其子平生所爱纳诸棺中，遂不传。所传者乃右军临本。”《调元》、《力命》、《贺捷》三表，也是后人临本，但成就亦较高。《荐季直表》可信性最大，在唐宋时入宫内收藏，书迹周围钤有唐太宗李世民“贞观”、宋徽宗赵佶“宣和”、宋高宗赵构“绍兴”以及清高宗“乾隆真赏”等御印，说明它曾经以上各帝御览，是传递有绪的一件上古墨宝。

《荐季直表》书于魏黄初二年（221年），楷书，钟繇时年已逾七十。此表内容为推荐旧臣关内侯季直的表奏。此作最能代表钟繇书法古朴典雅、字体大小相间、整体布局严谨缜密的风格。明代刻入《真赏斋帖》，清代刻入《三希堂法帖》，列诸篇之首。原墨迹本传于1860年英法联军焚掠圆明园时为一英兵所劫，后辗转落入一收藏家手中。民国十三年（1924年）被小偷窃去埋入地下，挖出时已腐烂朽坏。今仅有影印本传世。

钟繇的字以书写自然、风格古朴著称。《贺捷表》为东汉建安二十四年（219年）钟繇六十八岁时所写。内容为得知蜀将关羽被杀时写的贺捷表奏，在书写风格上应该是最接近原作的。《宣和书谱》说：“楷法今之正书也，钟繇《贺捷表》备尽法度，为正书之祖。”钟繇的书法，是较可靠的传世文人书法中最早的作品。看此帖，其字尚未脱尽隶书笔意，但已属楷体。



钟繇《宣示表》

书法艺术发展到三国初年，篆书、隶书、行书、草书、楷书这五种字体已全部齐备。后世的书家们都是在这五种字体里展露才华，各领风骚。

从“楷书”这一名词的字义上来看，具有两种含义：一，指具有法度的、可作楷模的法书。因为“楷”字

本身，就含有法度、范式、楷模的意思在内。因此凡有法度之书，皆可称为“楷书”。按照周星莲《临池管见》的说法：“楷书者，字体端正，用笔合法之谓也。”二，专指狭义上与篆书、隶书、草书及行书相对的点画工整、结构坚稳的楷书，尤指我们今天所谓的“唐楷”一类。

在现存的文物遗迹中，最早的楷书碑刻当属刻于三国吴凤凰元年（公元272年）的《谷朗碑》。尽管该碑在体势上还没有摆脱隶书的样式，但是隶书所具有的波磔这一特征已不多见，而明显地接近楷书——它也就成为流行于南北朝碑刻上的楷书的基本形式。

钟繇在中国书法史上被认为是楷书之祖。钟繇之后，许多书法家竞相学习钟体，如王羲之父子就有多种临本，后张旭、怀素、颜真卿、黄庭坚等在书法创作上都从各方面学习钟体的特长。总之，钟繇创制的楷书，对于汉字书法的发展提高、流变都有重要作用。

钟繇在书法理论上也有自己独特的见解，可惜没有文章流传下来。

刘熙载在《艺概 · 书概》中转述钟繇的话说：“笔迹者，界也；流美者，人也。”与蔡邕的“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之”的书法美学观比较接近，两者都是中国书法史上古典美学的重要结晶。

第五节　曹不兴——名载正史第一画师

如同世界上所有有着悠久历史和文化传统的民族，华夏先民从旧石器时代就开始了丰富多彩的绘画创作。内蒙古阴山岩画是中国境内存世最早的岩画之一。先民们用长达一万年左右的时间创作了许多人兽图案，这些互相绵延的图案把整个山体连接成一条东西长达300公里的画廊。

随着时代的进步和观念的更新，原始艺术家们相继创作了质朴明快、绚丽多彩的仰韶、马家窑、大汶口、红山、河姆渡等文化遗存中的彩绘陶器。仰韶类型的以在西安出土的半坡陶盆——人面鱼纹盆最具特色，也最耐人寻味，关于这种图案具体的含意一直在猜测之中。庙底沟类型的彩陶图像中最引人注目的是出土于河南临汝阎村绘制于陶缸上的鹳鸟石斧图。该图以写实手法描绘的

鸟、鱼及石斧据说代表了鹳氏族兼并鱼氏族的历史事件。此外，在青海大通出土的马家窑类型的舞蹈纹彩绘陶盆，描绘了氏族成员欢快起舞的景象，堪称新石器时代绘画艺术的杰作。



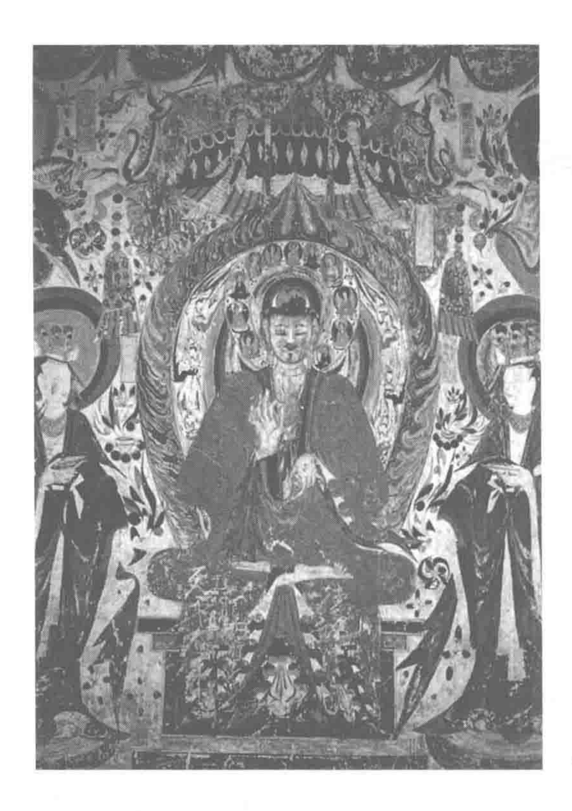
曹不兴像

我们有理由相信，这些作品的创作在主观上大多出于宗教和巫术的目的，在客观上却促成了先民的文化积累并提升了先民的审美和欣赏情趣。劳动创造了美，而上层社会的需要又带动了美术各门类的发展，绘画艺术有了长足的发展。据考古发现，在殷墟也曾发现过建筑壁画的痕迹，商代的多处墓葬中发现了残存的彩绘布帛，西周、春秋、战国时期都有庙堂壁画绘制的情况被记载下来。屈原著名的诗篇《天问》就是在观看了楚先王庙堂的壁画后有感而作的。

秦汉两朝，是中国统一的多民族封建国家的建立与巩固时期，也是中国民族艺术风格确立与发展的极为重要的时期。公元前221年，秦始皇统一中国后在政治、文化、经济领域的一系列改革使得社会产生了巨大的变化。为了宣扬功业、显示王权而进行的艺术活动，在事实上促进了绘画的发展。西汉统治者也同样重视可以为其政治宣传和道德说教服务的绘画，在西汉的武帝、昭帝、宣帝时期，绘画成为褒奖功臣的有效方式，宫殿壁画建树非凡。东汉的皇帝们同样为了巩固天下，控制人心，以祥瑞物像及标榜忠、孝、节、义的历史故事成为画家的创作题材。汉代奉行厚葬习俗，使得我们可以从陆续发现的壁画墓、画像石及画像砖中见到当时的绘画遗迹。

秦汉时代的艺术以其深沉博大的气魄，在中国美术史上放射着夺目的光彩。

在如此悠久的历史中创作出如此众多的绘画作品，必然生活过许许多多杰出的画匠和画师，但他们的姓氏名号都被湮没在了历史的长河之中。而三国鼎立时期吴国的宫廷画师曹不兴则幸运地成了名列正史的第一位画师。



敦煌壁画二

曹不兴，亦名弗兴，生卒年不详，大致活动于东汉建安初年至东吴元兴年间（约公元196—264年），吴兴（今浙江湖州）人。正确地说，那时候还不叫吴兴或湖州。楚考烈王十五年（公元前248年），春申君黄歇徙封于此，始置菰城县，以泽多菰草（茭白）故名。公元前223年，秦始皇改“菰城”为“乌程”，以乌巾、程林两氏善酿美酒而命地名。三国·吴孙皓宝鼎元年（公元266年），改“乌程”为吴兴郡。隋文帝仁寿二年（公元602年）置湖州，因地滨太湖得名。从历史年代推算，曹不兴应该算作吴兴的前身乌程人氏。他出身于一个小吏家庭。曹父是有点文化的，在乌程县衙里当着记账员一类的小官。曹不兴的出生——特别是他从小就表现出的聪明颖悟给生活于世家门阀占据主流社会而抑郁不得志的曹父带来了希望。曹不兴喜欢画画，这自然流露的天性遭到了父亲的反对。曹父只允许儿子读书习字，一心巴望着曹不兴可以接手他的职位，再进一步做个掌管一县赋税的官吏。曹父认为，为人有了孝名为官有了德政，就可获“举孝廉”而进入仕途。曹父为儿子规划的人生之路应该说是不错的，但曹不兴的母

亲却是个通晓大义的女子，又因能绘绣像而得到邻里的尊重。她明了丈夫的心思，选了个合适时机，下厨烹炒菜肴数味，备佳酿一壶。待曹父喝得美滋滋时，她落钗裸足，举案齐眉且拜曰："妾闻势常改天常变。现今天下纷乱，州郡牧守尚不能自保，况君一县吏乎？待弗兴成人，君能担保乌程县尚能存世乎？"曹父叹曰："天下形势果然如此，我竟然还不如一个妇人有见识。罢罢，儿子喜欢学画就画画吧，有一技在手，遇到离乱还不至挨病绥冻饿之苦。"

这顿家宴——故且称其为家宴——决定了曹不兴的命运。除了读书习字，他亦正儿八经开始随母亲学画。曹不兴是幸运的，他没有遭遇离乱，而是走进了由孙坚开创基业、由孙策四处扩张、再由其弟孙权巩固治理的东吴盛世。北方有拥兵百万的曹魏虎视江左，西边的蜀汉对吴国时和时战，但那都是江东豪族孙策、周瑜和鲁肃等人掌管的国事。身居乌程且埋头学画的曹不兴似乎和这一切都相距遥远，殊不知与他年龄相仿的孙权被举为孝廉、秀才，又因跟随兄长孙策平定江东，作战勇敢且有谋略，年过15岁就被任命为阳羡（今江苏宜兴）长，代行奉义校尉。用今天的话说也就是挂职下放，有让他积累基层工作经验的意思。那阳羡虽在江苏，却与浙江的乌程是接壤的，这为曹不兴与孙权的偶然相遇创造了条件，也让曹不兴日后成为东吴的宫廷画师成为可能。

曹母擅画绣像，但那属于工艺美术的范畴，曹不兴很快将母亲的画艺学到了手。他转而师法自然，鸟兽虫鱼皆是他写生的对象，山川胜景渐次展现于他的笔下。受天性也受时风的感染，曹不兴最爱的还是画人。如同许多中国历史上伟大的母亲，曹母既没精致的画技也没有高深的画论，她凭经验告诉儿子，别看每个人都是一只嘴巴两只眼，其中欢乐悲苦大为不同。什么样的人物该有什么样的脸相，这是一门社会生活的大学问，画画的人千万不能弄错了。曹不兴牢记母亲教诲，常常去街市上写生或者闲逛，把三教九流各式人等看在眼里，日日揣摩。遇到天朗气清之日，他还去乌程城外踏青，甚至到乡野沟壑里游荡，为的是看田野里劳作的农人和山上砍柴的樵夫。曹不兴默记下他们的形体动作和喜怒哀乐，回家反复描摹……如此数年，二十出头的他已然是乌程辖区内一流的画匠了。

曹不兴画画出了名，常有人请他画像，能赚些银子补贴家用，父母都美滋

滋的。说来也是凑巧，那日曹不兴画完了一幅画正在端详，听朋友在窗外叫唤："弗兴，我们要去阳羡做生意，有货船往来，你去么？"曹不兴说去，收拾了行装即随朋友上路。货船出苕溪，傍着太湖西岸航行，入大浦口，差不多一晚上就到了阳羡。寻家客店住了，白天朋友去经商会客，曹不兴便去街市写生。由于两地相距并不远，房舍建筑相似，路人的穿着打扮差异也不大，曹不兴走走看看，不知不觉走出了城郭，准备到江畔渔村去描画人物。城外阡陌纵横，地平线上有一抹浅浅的远山。极目眺望，大道的南边有一片宽阔的湖泊，岸边长满了菰草和芦苇。曹不兴信步走去，在那芦苇和菰草的稀疏处有一二戴着箬笠的垂钓者。那是他画熟了的题材，在没有找到合适的人选之际，他是不会轻易下笔的。走着走着，他的目光被一位年轻的白衣垂钓者的身姿吸引了。曹不兴仔细观察，那人没戴箬笠，却显现出一派闲适之气，虽无渔舟，却仿佛泛舟于江湖之上。曹不兴打开画板，磨墨濡笔，选了个最美的角度勾画起来。等他差不多画好时，不知从何处钻出几个家丁打扮的人，不由分说将曹不兴摁倒在地。曹不兴扭过头来，嘴里直嚷别弄坏了他的画作。那白衣青年放下钓竿踱了过来，端详了一会说倒画出了些许飘逸之气。家丁放了曹不兴，他揉捏一下被弄痛的胳



辽墓壁画

膊，说他本来就是一个画师。白衣青年哈哈一笑，双手一揖道画师原谅，手下人还以为你是江北派来的探子呢。曹不兴看这白衣青年非等闲之人，试问阁下是否就是阳羡长孙权孙将军。白衣青年点头称是，曹不兴深深一揖，自我介绍他乃乌程人氏，自小习画，搭朋友的船来阳羡，没想到在城外遇到了孙将军。孙权扶起曹不兴，问他会绘人像么。曹不兴回曰描绘人像是他的长处。孙权便正了下衣冠，选了棵柳树坐下，让曹不兴就近作画。一个时辰过去，一幅高士图递到了孙权手上。孙权看背景勾画出一片芦苇，柳荫下添置了一方太湖石，自己貌似仙人般依石而坐，一派闲逸，不由得大喜。孙权问画师还能画些什么，曹不兴回答天上飞的地上走的水里游的，举凡飞鸟鱼虫人物走兽皆能入画。孙权笑曰画师不可说大话的。曹不兴亦笑曰在下自小学画，于世间万物是下足了功夫的。孙权于是邀请随他去府上作画，曹不兴欣然允诺。



辽墓壁画二

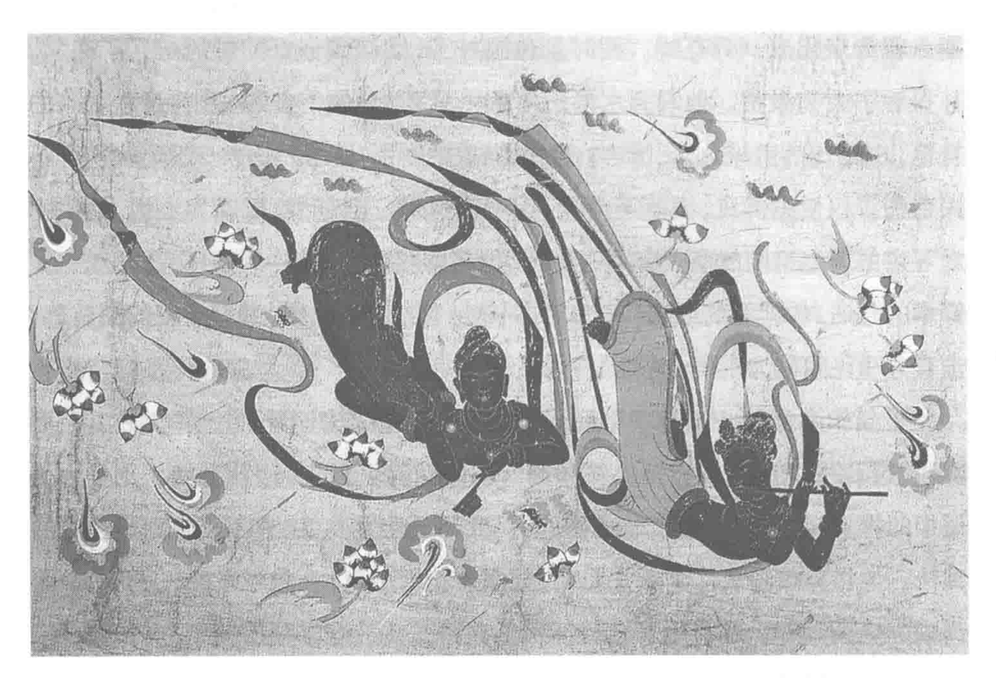
话说那朋友打点了生意回到客栈，左等右等不见曹不兴的影子，满城寻找，终于打探得他被孙权带入了衙门。朋友好不着急，托了熟人传话。没一会曹不兴走出大门，让朋友先回乌程，他还要在阳羡盘桓一阵，说孙将军留他在县衙内作画。那朋友且信且疑，回乌程对曹不兴的父母说了。曹父曹母皆大喜，说吾儿遇到贵人了。

曹不兴确实遇到了贵人。孙权让曹不兴画他的妻妾，曹不兴将她们都画成了形神兼备的美人。孙权让曹不兴画四时花卉和湖山景色，曹不兴皆认真描摹。他的画艺得到了孙权的欣赏，此后他留在阳羡作画，度过了人生中一段美好的时光。然而，骑着快马飞驰而至的信使打破了这美好的氛围。孙权展阅密

信，原来其兄孙策自父亲孙坚亡故后率其所部千余人征战，由于军纪严明，得周瑜等地方豪族支持，先后攻占吴县、会稽等地。建安四年（公元199年）袁术死，孙策打败庐江太守刘勋，收编袁术、刘勋残部数万，遂统一江东，建立了初具规模的东吴政权。建安五年（公元200年），乘曹操和袁绍对阵官渡准备一决雌雄之际，孙策密谋奔袭许昌，迎请献帝，以达到挟天子以令诸侯的政治目的。然其密谋事泄，未及发兵，遇刺负伤，特派使者接孙权至军中议事。

由于形势紧急，孙权只带了一队亲兵前往前线，曹不兴被留在阳羡，握手言别时相约很快会见面的。谁知这"很快"竟是一别十年。主公一走，县衙内人心有些涣散。过了几天，曹不兴见无事可做，便返回了乌程。此后有关孙权的消息都是零星听到的。曹不兴得知孙权赶到军中时孙策已伤重不治，临死前将军国大事托付孙权，叮嘱"内事不决问张昭，外事不决问周瑜"。周瑜从外地带兵前来奔丧，留在孙权身边护驾。他握有重兵，以君臣之礼对待孙权，同长史张昭共同掌管军政大事，其他人自然也就顺应了大势。此后的几年中，孙权起兵西进，收服甘宁，剿灭黄祖，使东吴的版图大为扩张。曹不兴又听说曹操灭了袁绍后，威逼孙权送儿子入许昌为人质。周瑜高瞻远瞩，劝阻孙权送子为质。曹军大举南下时，周瑜力主抗曹，并深入分析了曹军的劣势和吴军的优势。周瑜之计被孙权采纳后，联合蜀汉，指挥吴军在赤壁、乌林一带大败曹军，是为三国史上经典的以少胜多的战役。赤壁之战后，周瑜向孙权建议出兵攻取蜀地，消灭张鲁，吞并刘璋，与曹操二分天下。周瑜在进行军事准备时死于巴陵，时年仅36岁。

周瑜的病逝无疑是东吴的一大损失。孙权与周瑜情同手足，待那巨大的棺椁运回建业（江苏南京）时，他感时伤怀，在灵前几乎哭晕过去。葬礼毕，孙权想到了擅长写真的曹不兴。他派快马将曹不兴从乌程接到建业，让曹不兴画周瑜的肖像，画周瑜指挥作战的场景……曹不兴接受任务后查阅前人为周瑜画的小像，询问随周瑜征战的将士，他以生花妙笔画成了孙权心目中的周瑜。曹不兴呈上画作后，孙权将画像悬挂于祭堂。想起赤壁之战得胜后庆祝的欢乐，孙权又要曹不兴画一幅君臣宴乐图长卷。画此长卷是个艰巨的任务，曹不兴对参与指挥赤壁之战的重要将领和当时在朝堂之上且出席了庆功宴的文臣进行了



敦煌壁画三

采访。曹不兴的采访用的是画笔。他逐人写生，详细记载下各人的座次，又摹画东吴宫殿内景。待一切烂熟于胸，曹不兴将自己关入一处偏殿。前九日，他只静静默视着素绢出神，又或笑或语或卧或立扮各式人相，前来清扫的仆妇只当他疯癫不清，远远绕开。到第十日，曹不兴终于濡笔挥毫，几十个人物一一现世……听说《庆功宴乐图》画成，孙权率内臣来到偏殿，却见曹不兴正趴在竹榻上睡得鼾声如雷。孙权指着他对周围人说：竖子狂尔。孙权见画案上的画卷笔墨已干，欣赏了一番，把那画轻轻卷起，握在手中满意离去。

曹不兴的传世画作几乎都作于那一时期。孙权让曹不兴画四幅一组的屏风，并且指明要画春夏秋冬四时景色。曹不兴构思许久，调用了他的写生功底，先在纸上起稿，画了春竹夏柳秋桐冬梅。孙权审阅后说每幅画上要添些应景物件。曹不兴于是将画稿在素绢上放样，在春竹间添了两只蝈蝈一双飞燕；在秋桐上画了两只八哥，旁边还加了棵柿树，枝头染上几枚橙红的硕果；在冬梅枝头烘托出雪景，又画了两只翻飞的喜鹊。曹不兴在为夏柳补景时出了点意外，画好一盆水果时，一滴淡墨不慎掉到了画面上。曹不兴寻思良久，又调了点色，将

墨点就势点化成一只苍蝇。四时景色画好了，装裱镶嵌好的屏风送到了殿堂。孙权看了大为激赏。他看到水果边停着一只苍蝇，伸手去弹，殊料是曹不兴的补笔，由是传为美谈。《三国志》裴松之注中引用《吴录》中的一段记载："曹不兴善画。权使画屏风，误落笔点素，因就以作蝇。既进御，权以为生蝇，举手弹之"，讲的就是这则故事。曹不兴擅画，他与善相面的郑妪、善察风水的吴范、善算术的赵达、善博弈的严武、善占梦的宋寿、善书法的皇象、善观天象的刘敦等，被官方和民间称为东吴"八绝"。

史载赤乌元年（公元228年）冬十月，孙权游青溪，看到一条赤龙由天而降，凌波腾挪。孙权认为是天降祥瑞，便让随行的曹不兴绘其形状。龙虽为传说中的神灵，但却是华夏民族的图腾，历代不乏绘龙高手，曹不兴也深研过龙的画法。他将孙权画成持剑傲立船头，显露着王者威仪，一条赤龙翻飞于水面，而画幅中央刻画着一尊纤毫毕现且活灵活现的龙头。这幅画得到了孙权的宝爱，也成为曹不兴的传世之作。史载南朝宋文帝元嘉年间，江南久旱，田地干裂，庄稼焦枯。人们天天求神拜佛，跪在地上虔诚地向苍天祈祷，却不管用。后来内府官员取来曹不兴画的赤龙图挂到湖边，供上三牲祭品，巫师念念有词，不一会果然雷声隆隆大雨倾盆，江左旱情即刻解除。这或许是一则美丽的传说，但也反观出曹不兴十分高超的绘画技巧。时任南朝齐大臣——亦是画家兼评论家的谢赫在秘阁中见到曹不兴所画的龙头，为其精湛的画艺折服。他在《古画品录》中写道："观其风骨，名岂虚成。"

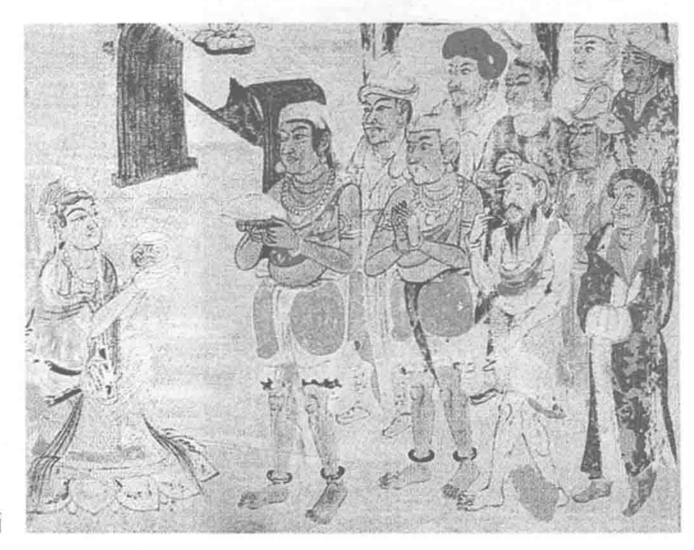


山溪雨霁图（传）

曹不兴出色的画艺不仅让他成为名列正史的第一位画师，还因中亚僧人康僧会的到来而使他成为“佛画之祖”。

据《金陵梵刹志》记载：康僧会是康居（今伊朗）人，单名叫会。他十余岁时出家，人称康僧会，对佛教三藏深有研究。赤乌十年（公元247年），康僧会由交趾（今越南）进入中国，至建业（今南京），设茅屋，置佛像，布经结缘，善男信女，趋之若狂。他的盛名传入吴宫，孙权接见了他，并提出要他冶炼仙丹。康僧会说：“我是研究佛学的，不会炼仙丹，但我有佛的舍利子。这舍利子是神异之物，可庇佑国泰民安，可庇佑皇上长乐永康。我愿意奉献一颗舍利子给皇上。”孙权听了大悦，专门为这枚舍利建造了建初寺。据史料记载，建初寺筑造于建业城的聚宝门外，是为江南的第一座佛寺。由此开始，康僧会在东吴开始了长达9年的弘扬佛教活动。

除了宣讲宗教，康僧会还有一手绝活，那就是描绘佛像。建初寺开光之日，康僧会不仅请出镇寺之宝佛舍利，他还请到了东吴大帝孙权。孙权朝拜并观赏安置于金匣内的佛舍利时尽管装出毕恭毕敬的样子，其实他并不十分在意。这位雄才大略的皇帝倒是对佛堂四壁绘制的壁画大感兴趣。他得知是康僧会本人所画，于是让曹不兴随康僧会学画壁画。由于康僧会在东吴受到了礼遇，也因为曹不兴已是位成名画家，又或许是康僧会传教心切，他接受曹不兴随他学画，



敦煌壁画

且没有要求举行什么仪式。康僧会取出从西域带来的画谱一册，就在建初寺内指点曹不兴如何绘制佛画和大型壁画。曹不兴本有着扎实的绘画功力，对驾驭线条有自己独到之处，看到西域的佛像画后据以绘之，很快爱上了绘制佛像，也爱上了壁画这一美术样式。曹不兴学会画佛像后，或绘卷轴以供礼拜，或图寺壁以助庄严，所作大佛像有的高达丈余，气魄恢宏，庄严妙相，仰之弥高，令人肃然。当孙权第二次莅临建初寺时，寺院内的墙壁都已画满了佛像，并且孙权自己也被画进了一幅名为《吴王恭迎佛舍利图》的大型壁画。孙权龙颜大悦，对康僧会和曹不兴厚加赏赐。由此，佛像在江南开始盛传。中原早有佛像绘画，但画师之名都湮没于历史的尘埃之中，而曹不兴又幸运地成为我国最早记录在案的佛像画家。

由绘画结缘，康僧会和曹不兴也成了好朋友。据传，此后康僧会和曹不兴结伴而行，曾东游苏州、上海一带。某日，他们路过龙华荡，但见这里水天一色，莽草遍野。询问此地为何叫龙华荡，土著答曰这片水域下是广泽龙王的宫殿，每年初夏，龙王都会带着龙子龙孙到水面上嬉戏游荡，故名。康僧会遂决定于该地建龙华寺。上奏后获得皇上恩准，后来孙权又施资2万缗建龙华塔，以供奉五色舍利。曹不兴也有了用武之地，他在龙华寺的佛堂和佛塔内画满了佛像。



龙首（传）

曹不兴一直勤勤恳恳地绘画。

孙权让曹不兴以宫廷生活和历史故事为题材，在吴宫内画了许多壁画。孙权虽然喜欢曹不兴的绘画艺术，但曹不兴本人的审美取向却发生了变化。史料上尽管没有曹不兴皈依佛门的记载，或许他与康僧会相处久了，佛教与佛教艺术对曹不兴产生了潜移默化的影响，他更偏爱绘制佛像。后来他能在连接成五十多尺的绢上画一尊佛像，比例尺度均能按佛画的规矩，做到准确、协调，造型栩栩如生，技巧娴熟高妙。《尚书故实》记录了谢赫的一段评论："江左画人曹不兴，运五十尺绢画一像，心敏手疾，须臾立成。头面手足，胸臆肩背，无遗失尺度。此其难也，唯不兴能之。"

曹不兴之后，长江中下游地区的画家渐渐多了起来。有人称其《山溪雨霁图》乃山水画中绝品，《龙头图》乃真龙附于画作之奇珍。从艺术史的角度考察，三国 · 吴时的山水画观念尚未产生，皴染技法亦未成熟，《山溪雨霁图》和《龙头图》很有可能是后人的托名之作。据《贞观公私画史》记载，隋朝时宫内还藏有曹不兴所画的官本《龙头样》四卷、《青溪盘龙图》二卷、《南海监牧进十种马图》一卷、《夷子蛮兽样》一卷，这些是比较可靠的曹不兴画迹。他的画风由卫协所继承，再传顾恺之、陆探微、张僧繇等。卫协是西晋的著名画家，师法曹不兴，擅绘神仙、佛像和人物故事，传世之作有《列女》、《上林苑》、《北风诗》等画卷。卫协的笔法细如蛛丝，尤工人物点睛，对顾恺之影响巨大。

谢赫在《古画品录》中评云："古画皆略，至协始精。"

从存世的传为曹不兴绘画的摹本和与其同时代的无名画家的作品考察，可以推断，曹不兴的绘画风格和汉代壁画比较接近，其特点是线条粗犷，气魄雄健，着意于画中人物的大致动态，却不重视细部描写。而卫协则改变了这种画风，所绘画作工细精密。这正是起源于民间的粗放风格向职业画家的精思巧密风格的过渡，也是艺术史上不可或缺的一环。

第三章

魏 晋 风 流

第一节　陆机的悲剧

文章千古事，得失寸心知。一切起因于陆机写了两篇《辨亡论》。

先是有消息从京城洛阳传来，说晋武帝司马炎和司空张华极欣赏陆机和他兄弟陆云的诗文，特别是那两篇《辨亡论》。接着，朝廷的信使又将征辟的诏书送到了华亭，陆氏兄弟心怀忐忑，准备了一下就匆匆上路了。

这还是东吴被晋朝灭亡后，南国士子第一次接到征辟的诏书。

华亭是陆氏家族祖上的封邑，地处吴郡之南。从华亭到洛阳，先乘船再换车马，路途遥远，陆机有的是时间回忆过去并设计他的将来。



陆机像

陆机（公元261—303年），字士衡，吴郡华亭（今上海松江）人。其祖父陆逊乃三国名将，官至东吴丞相，蜀吴之战中有名的“火烧连营”就是他的杰作。父陆抗曾任东吴大司马，颇负人望。陆机“身长七尺，其声如钟，少有异才，文章冠世”（《晋书·陆机传》）。他既是杰出的诗人、政论家，还是有晋一代首屈一指的文学理论家、书法家，被后人誉为“太康之英”。在中国艺术史上，陆机创造了两个第一：

其一是他的《文赋》，被列中国文学理论发展史上第一篇系统阐述创作理论的专文，对后世的文学创作与理论研究产生了重要影响；其二是他的书法尺牍《平复帖》，被公认为是现存传世文人书法中最早的墨迹，乃国之瑰宝，艺术史家奉其为章草向今草过渡的典范。



河西简牍

如此才情纵横的精英人物，胸中自然时常涌动着一股澎湃激情和不可遏制的豪气。祖上显赫的门庭、辉煌的功业，自幼形成的绚丽梦想，前世今生铸成了陆机光宗耀祖重振家声的信念。据《吴志 · 陆逊传》记载，其父陆抗病死后，19岁的陆机与其兄弟陆景、陆玄、陆晏、陆云“分领抗兵”，为牙门将。然而，“滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄。”偏安江东且愚蠢暴虐的吴主孙皓如何抵挡得住晋武帝麾下的战船铁骑，建业无可挽回地陷落了。陆机的两个哥哥陆景和陆晏战死疆场。只因东吴的覆亡，陆机失去了像前辈那样参与军机大事和成为国家栋梁的机会。有文献记载陆机和陆云痛哭一场，两人返回华亭老家，闭门读书十年。陆机怀着切肤之痛撰写了《辨亡论》上下篇。文章谈古论今指点江山，总结了东吴灭亡的教训，咏孙权之强雄，斥孙皓之残暴，赞其祖其父之英伟，字里行间洋溢着勋臣后裔的无限自豪和自己的满腔政治抱负。

陆机写《辨亡论》只为一吐胸中块垒，哪知文章竟传到了京师洛阳，惊动了当朝皇上和司空张华张大人。武帝司马炎在其祖司马懿和其父司马昭苦心经营的基础上逼迫魏元帝禅位而建立了晋朝，能做出这番伟业，想必也是一代具有雄才大略的君王。而张华则是一位博闻强记、对古往今来之事了若指掌的大学者、大文豪和大官僚。张华著《博物志》十卷，主要记载奇事奇物，有山水物产、

五方民众、文籍典礼、服饰乐考等，还记载许多古代神话故事及古代科技资料。张华自己的诗文辞饰斐然，他还竭力推重左思的《三都赋》，使众人纷纷传抄，留下了“洛阳纸贵”的佳话。尤为重要的是，张华还是西晋王朝内竭力推动伐吴的主战派。没有他的坚持和努力，没有他提供后勤保障，西晋就征服不了东吴。而此行要去拜见的正是两个对自己带来家破国亡之痛的胜利者阵营中的最高领导人，这种对命运的不确定性在陆机心里缠成一个很大症结。越往北走，陆机的心绪也越来越灰暗。对亡国的悲痛，对故土的思恋，如影随身，常常弥漫在他的心头。他在舟车上提笔写道：

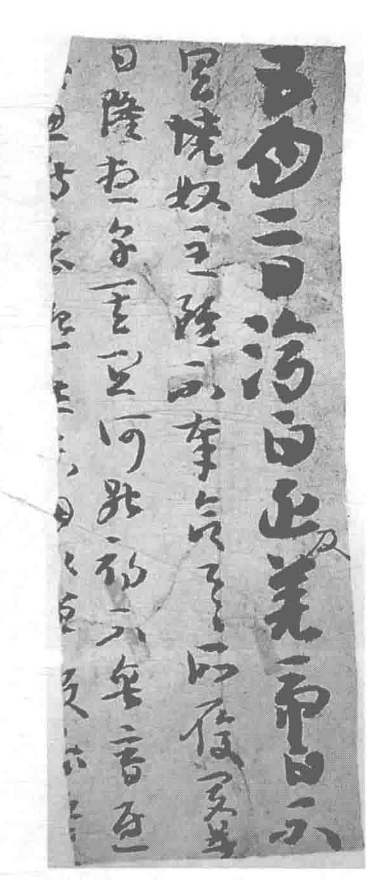
总辔登长路，呜咽辞密亲。
借问子何之？世网婴我身。
永叹遵北渚，遗思结南津。
行行遂已远，野途旷无人……

这首《赴洛道中作诗》，诗意婉转凄恻，写出了陆机此时踟蹰徘徊的郁闷心情。

陆机陆云兄弟在寂寥中终于走完漫长的旅途，太康末年（公元289年），两人来到了西晋王朝的国都洛阳。陆机的担心在拜谒了身为大司马的文坛领袖张华后顿时雪融冰释。张华见了陆氏兄弟后欣喜异常，逢人就说：“伐吴之役，利在二俊”，并不遗余力地将陆氏兄弟荐之诸公。陆机和陆云也积极地表现自己，人物风流倾动一时，时人称之为“鸿鹄之裴回，悬鼓之待槌”（《世说新语·赏誉》），陆氏兄弟很快就享誉北地。

但并不是每位北方士人都对这两位来自南方的俊彦充满友善和好感的。即便是张华本人，他那“伐吴之役，利在二俊”之语，也是站在胜利者的立场上居高临下发出的自豪感叹。不少京洛显贵更以华夏中心自居，恃吞灭东吴之余威，将陆氏兄弟斥为“亡国之余”，轻侮之心时有流露。《世说新语·简傲》载：陆机兄弟初到洛阳，按照张华的指点前去拜见刘道真。刘道真也是西晋著名的军事将领、文学家，著有《刘宝文集》三卷及《历代史书考异》流传于世。刘道

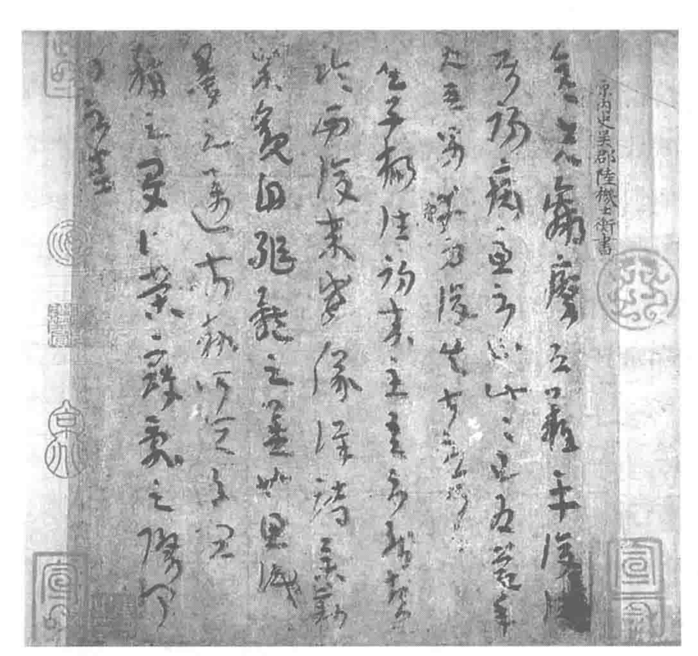
真嗯呐了半天，忽然问道：“东吴有长柄壶卢，卿得种来不？”其无聊之言和不逊态度，弄得陆氏兄弟面面相觑。某次雅聚时名士卢志当众问道：“陆逊、陆抗是君何人？”陆机反唇相讥：“如君之卢毓、卢廷耳。”散席后陆云有些紧张，怕兄长冒犯了人家。陆机道：“我祖我父名播海内，宁有不知，鬼子敢耳!”其愤慨之色溢于言表。



楼兰残纸 · 济白帖

陆机游宦洛阳的心态可以概括为“三切”：一曰思乡凄切；二曰事功急切；三曰感时悲切。他在《遨游出西域诗》中写道：“靡靡年时改，冉冉老已及。行矣勉良图，使尔修名立。”在《长歌行》中写道：“慷慨亦焉诉，天道良自然。但恨功名薄，竹帛无所宣。”陆机深受儒家思想的浸淫，在上述诗作中直白地表露了希望建功立业的迫切。随着时日的消逝，亡国之痛和思乡之情终于被强烈的功名心所淹没。为了建功立业重振家声，他抛弃了操守与道德的底线，开始在各派势力之间纵横捭阖，开始不择手段地结交权贵追逐名利。太傅杨骏专权，陆机趋之若鹜，任祭酒之职，成为杨氏羽翼。贾后肆虐之时，杨骏伏诛，陆机又投靠后党贾谧，迁任太子洗马。元康六年（公元296年），陆机升任尚书中兵郎，开始与闻军政。陆机又自恃文才高蹈，成为文学团体“鲁公二十四友”之一后对贾谧高唱赞歌。《晋书 · 陆机传》批评他“好游权门，与贾谧亲善，以进趣获讥”。可见，对陆机价值取向的迷失、人生操守的倾覆和功名之心的异化，在当时已为人们所诟病了。而这一切的形成，陆机都是以对南方士子亲疏为标准的。

也许，陆机是在一个错误的时代走上了政治舞台。西晋政权经过短暂的和平就变得乱相环生，人头纷纷落地，血流滔滔成河。愍怀太子被害，贾后、贾谧



陆机平复帖

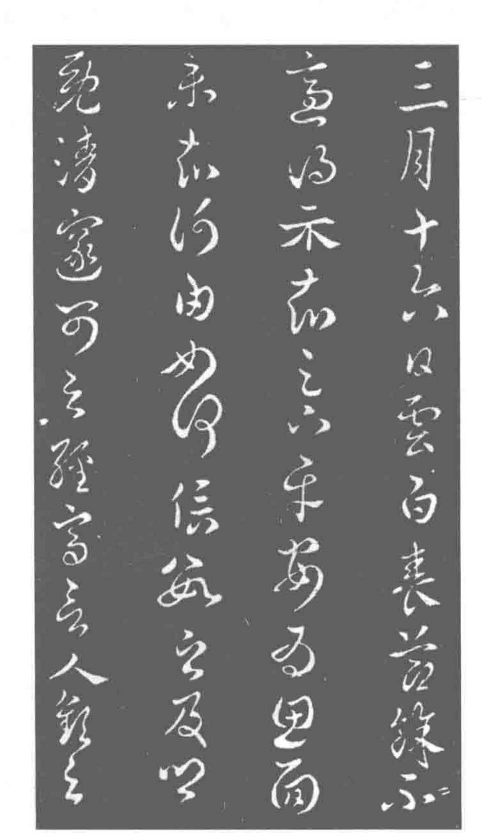
被戮，觊觎皇位已久的赵王司马伦高举屠刀，乘机把张华、裴危页、解系等一批元老大臣杀了。此后，他逼迫惠帝禅位，自己登上宝座做起了皇帝。在这场空前的大动乱中，许多有识之士抽身跳出了血淋淋的漩涡，但陆机却一头扑进了新贵司马伦的怀抱。陆机的矛盾性格在此时也显露无遗。他一边作《张华诔》缅怀恩师的高贵品德，一边参与起草赵王司马伦逼惠帝禅位的“禅位书”。陆机终于在皇室动乱中捞到了好处，被任命为相国参军，赐爵关中侯。然而他建功立业的美梦非常短暂，先王所封的“八王”纷纷起兵攻杀。司马伦兵败被诛，陆机也遭被捕并按律当斩，经成都王司马颖营救，先被判为戴罪徙边，后又获得了特赦。

许多追随陆氏兄弟来洛阳求仕的世家子弟如张翰、顾荣、孙惠等都以种种理由返回了江东。然而陆机却没有醒悟，他转身北行，到邺城投靠了救命恩人成都王司马颖并受到赏识，官拜平原内使，不久即升任后将军和河北大都督。太安二年（公元303年），陆机官拜前军都督，率军二十万，南向洛阳讨伐长沙王司马乂。《晋书 · 本传》记载，陆机麾下大军涌动，“鼓声闻数百里。汉魏以来，出师之盛，未尝有也”。一介书生，挂印拜将，统辖二十万大军，威风凛凛出征杀

敌……此情此景，肯定让陆机感受到了其祖陆逊当年“火烧连营七百里”的豪壮。他终于获得了一个可以最大限度地发挥才华的机会。临行前成都王司马颖说：“若功成事定，当爵为郡公，位以台司，将军勉之矣!”陆机慨然回答：“昔齐桓任夷吾，以建九合之功。燕惠疑乐毅，以失垂成之业。今日之事，在公不在机也。”司马颖以未来皇上的口吻许下封官晋爵的诺言，陆机则以管仲、乐毅自诩，似乎平定洛阳如探囊取物一般。

但事实却和意愿彻底相反。

司马颖重用陆机受到其幕府内北方士人的抵制。“鼓声闻数百里”的大军里，各级将领都自以为是不听调遣，主帅营帐内还有司马颖派出的心怀鬼胎的宦官监军……这一切仅仅是客观因素。于陆机而言，他既不是举手能指挥百万兵士冲锋陷阵的楚霸王项羽，也不是运筹帷幄决胜千里的汉留侯张良，更不是一把大火击溃蜀主刘备的其祖陆逊。他只是一个自以为胸怀文韬武略的诗人。他带着建功立业的渴望和一报司马颖知遇之恩的杂念，统率着一支临时纠集的部队浩浩荡荡地出发了。守候在洛阳城里的长沙王司乂早在鹿苑设下埋伏。双方一交战，陆机手下的各路将士溃不成军，二十万人马损失殆尽。司马颖闻讯大怒，先是收捕了陆机，后又听从卢志和孟玖的谗言，将陆氏兄弟二人和陆机的儿子一齐杀害。临刑时，陆机向陆云叹息说：“欲闻华亭鹤鸣，可复得乎？”



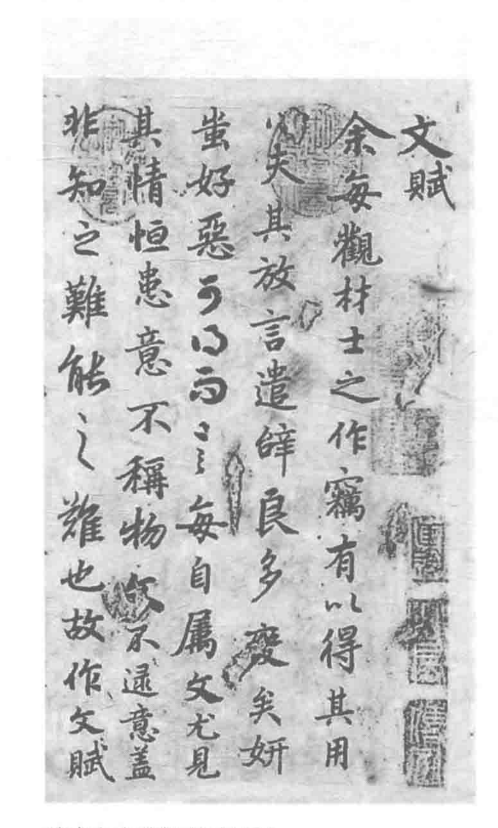
陆云《春节帖》

陆机作为一代英才，死时年仅42岁，这令后世学人深感惋惜。对于他的功过是非，历史自然会作出公正的评判。对于他的文论和诗歌，亦有专

家们在研究在探讨。还是让我们来说说他的书法吧。

三国到西晋时期，在我国书法史上是一个篆隶楷行草诸体杂陈的时期，楷书由隶书蜕化而来的同时也衍生了行书和草书。当时在正规场合仍使用篆隶，只在文书的草稿或书札中逐渐流行起了行书和楷书。魏建安十二年（公元207年），曹操下令禁止刻碑，西晋武帝咸宁四年（公元278年）也曾下诏禁碑，这就给墨迹书写带来了兴盛的契机。西晋时著名的书家有卫瓘、卫恒、索靖、陆机、陆云等，只因年远久远，其作品都已湮没无存，惟陆机的《平复帖》墨迹得以流传，可以说这是一件我国现存最早的名家真迹。

《平复帖》是草书演变过程中遗存的实物，最大的特点是犹存隶意，但又没有隶书那样波磔分明，字体介于章草、今草之间。对此帖历来评述甚多。《平复帖》对后世也产生过较大影响。清人顾复称其“古意斑驳而字奇幻不可读，乃知怀素《千字文》、《苦笋帖》，杨凝式《神仙起居法》，诸草圣咸从此得笔”。这段评论或许有牵强附会之感，但若是怀素、杨凝式当真见到，也确会为之动情。董其昌赞云：“右军以前，元常之后，唯存数行，为希代宝。”


文賦
余每觀才士之作竊有以得其用
夫其放言遣辭良多變矣妍
蚩好惡可得而言每自屬文尤見
其情恒患意不稱物文不逮意蓋
非知之難能之難也故作文賦

陆柬之书陆机文赋局部

读董其昌、溥伟、傅增湘、赵椿年等人的题跋，可得知《平复帖》历代递藏情况。此帖于宋代入宣和内府，明万历年间归韩世能、韩逢禧父子，再归张丑。清初递经葛君常、王济、冯铨、梁清标、安岐等人之手后重入乾隆内府，再赐给皇十一子成亲王永瑆。光绪年间为恭亲王奕訢所有，并由其孙溥伟、溥儒继承。1937年，溥心畬先生丧母，欲出让《平复帖》以办丧事。在此期间，一些清朝遗老，如阿联、孟锡圭、朱蓬寿、最后一

位状元刘春霖等都曾致函溥心畬先生对《平复帖》易手表示惋惜，怕像恭王府出让的唐韩干《夜照白图》那样流失海外。信的大意为，现已民国，丧事可否从俭，《平复帖》可否暂押盐业银行云云。并托傅增湘向溥心畬致意此帖为祖传，还是留在本族为好。此事经傅增湘从中斡旋，最后张伯驹先生不惜倾家荡产，从溥心畬手中购回此帖，又历经艰险，悉心保管，才使宝帖未流失海外。1956年，张伯驹先生又将这件稀世珍宝献给了国家。

很长时间以来，书法界提到《平复帖》，往往是谈它作为“天下法书之祖”的历史价值，而很少涉及它的艺术价值。人们总是以神秘的眼光看待它，把它当作书法史上的特例。加之其字迹难辨，用笔草率，不合传统的挥洒流畅的审美口味，又无明显的师承渊源。因此在浩瀚无垠的书法长河中孤立无援，奇特突兀。随着近些年来汉简纸、魏晋写经的发现，人们的视野扩大了，审美观点也随之变化。在看惯了华丽妍美的文人书法之后产生了强烈的返璞归真的心理。对《平复帖》朴素自然的风格产生了新的认识。

当代书家启功先生对此帖进行了深入研究后释读为：

“彦先羸瘵，恐难平复，往属初病，虑不止此，此已为庆。承使唯男，幸为复失前忧耳。吴子杨往初来主，吾不能尽。临西复来，威仪详跱。举动成观，自躯体之美也。思识□量之迈前，势所恒有，宜□称之。夏伯荣寇乱之际，闻问不悉。”（《启功论稿·〈平复帖〉说并释文》）

此释文已被学术界广泛接受。

《平复帖》章法潇洒率意，妙趣天成。行笔流畅而又遒劲，字不相连却气脉贯通。信笔而书，朴素自然，绝无半点迟疑造作之感。“不入俗子眼”，这不仅是确切的评价，又或许是此帖能流传至今的原因之一吧。

第二节　永远的王羲之

希望那天天晴，那天果然就晴了。

东晋穆帝永和九年（公元353年）的三月三日，王羲之请了谢安、谢万、孙绰等一班朋友，并率王家子侄共四十一人沿山阴道前往兰亭（今绍兴市郊），为


王羲之像

修禊而雅聚，在曲水处设下流觞之宴。他们或环坐于清澈的溪岸边，或斜躺于馥郁的树荫下……当泉水载着盛满美酒的酒杯漂流到谁的面前，谁就端起来喝了，喝完了酒还要吟诗一首。在友情亲情的催化下，几杯酒下肚，朋友们就陶醉在诗情画意之中。王羲之身为主人，又是文坛领袖，他率先吟诗并成诗八首。其一云：

合散固其常，修短定无始。
造新不暂停，一往不再起。
于今为神奇，信宿同尘滓。
谁能无此慨，散之在推理。
言立同不朽，河清非所俟。

谢安吟了四首，其一云：

相与欣佳节，率尔同褰裳。
薄云罗物景，微风翼轻航。

谢万吟了三首，其一云：

碧林辉杂英，红葩擢新茎。
翔禽抚翰游，腾鳞跃清泠。

孙绰亦吟了三首，其一云：

褚遂良摹兰亭序

携笔落云藻，微言剖纤毫。

时珍岂不甘。忘味在闻韶。

接着，徐丰之、孙统、王凝之、王肃之、王徽之等十一人各成四言五言诗一首。郗昙、王丰之、庾友、谢绎等十五人各成诗一首。谢瑰、王献之、刘密、虞谷等一十六人诗不成，各罚酒三觥。在欢声笑语中，大家把诗作抄录下来，互相传看了，朋友间免不了要评点一番。王献之诗没做成，在雅集上还是很活跃的。他将各人的诗稿收集起来，摆到了父亲王羲之的面前。大概是谢安吧，他提议这次的唱和之作应该结集成《兰亭诗集》，以留雪泥鸿爪。众人都说这点子不错，又一致推举主人王羲之为诗集写一篇序文。看着厚厚的一叠诗稿和周围朋友们盈盈的笑脸，王羲之觉得这次的兰亭修禊十分成功，自然也就答应了。他让人取来鼠须笔和左伯墨，展开蚕茧纸，看小的们磨得墨浓，乘着微醉即兴挥毫，洋洋洒洒地写道：

永和九年，岁在癸丑，暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹；又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觞一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅，仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也……

当王羲之在蚕茧纸上挥运之际，仿佛三才交泰，五合并臻，那情那兴，如有神助一般自自然然从笔尖流出。书成，朋友们传看后大为叹服，一致认为此作应该叫《兰亭集序》，又一致认为无论从文章或书法的角度看，这都是一件绝妙的艺术品。次日王羲之酒醒后审视书作，见有数处涂改和漏讹觉得不甚满意，磨墨展纸重书数十通，神来之笔竟不可复得。所谓“无意于佳乃佳，不求工而自工”，此式即是书法艺术的最高境界。

张怀瓘在《书议》中评道：“逸少笔迹遒润，独擅一家之美，天资自然，风神盖代。”

何谓晋人书尚韵？我以为晋人书以韵取胜，这是一种超然于法度之外，而又达于从心所欲不逾矩的境界，也是一种雅逸潇洒的风度，而王羲之的《兰亭序》正是高度体现了这种境界和风度的代表作品。



冯承素摹本局部

王羲之（公元303—361年），字逸少，琅玡临沂人（今山东临沂），后居山阴（今浙江绍兴）。王羲之虽然出身世家，先祖在西晋当过大官，但真正的发达却是从父辈开始的。王羲之贵为“书圣”，出生时却没有奇香满堂或如哪吒降生时的异象，童年时有些口讷，人未奇之，还在学龄前遭遇了“永嘉之乱”。社会动荡给予了王家发展的机会。王羲之的父亲王旷首议晋室南迁并和王导一起力挺这位琅玡王司马睿登上帝位。这次政治搏击算是押准了方向，司马睿在建康（今江苏南京）登基称帝，改元建武后，王旷历官淮南太守、济阳内史。从伯父（从，指堂房亲属）王敦，官扬州刺史，拜侍中，后迁丞相。从父王导，历事元帝、明帝、成帝三朝，出将入相，官至太傅。从叔王廙官至平南

将军、荆州刺史。王氏家族中，从将军、尚书到刺史、丞相，位居要职者多达二十余人。当时坊间就传开了“王与马，共天下”的说法。

孩子的教育首先来自家庭。王羲之幼年时居住于山东的临沂，其父王旷正好赋闲在家，擅长隶书和行书的他自然就成了儿子学习书法的启蒙老师。王羲之虽不善于言辞，但学习的干劲却很大，练习书法简直如中了魔法一般，每天洗笔洗砚，小小年纪就将家中花园里的水池给洗黑了。如今在临沂还留下了洗砚街的地名。那时还有一位姨母特别喜欢王羲之，她就是史称卫夫人的卫烁。由于王羲之的母亲出身于河东安邑的卫氏，与卫烁又是极要好的表姐妹，故卫烁常来王家做客。卫家发达得要比王家早些，又出了卫瓘、卫凯等著名书法家，这卫烁的书法也就十分了得了。

由于“永嘉之乱”的缘故，卫夫人到建康后与王家相邻而居，王羲之也正式拜她为师。因卫夫人喜欢学习刻苦且聪慧英俊的王羲之，就毫无保留地传授了钟繇笔法、卫氏数世习书之法和她自己积累的书写经验。王羲之十二岁那年，在父亲的枕头底下发现藏有前人写的《笔论》，便偷偷拿来阅读。他越读越有兴趣，还把自己的理解运用于书写之中。卫夫人看了王羲之的字对王旷说，这孩子近期写字突飞猛进，一定是阅读过《笔论》了。卫夫人激动得流着眼泪说王羲之的书法前途不可限量，将来一定是要盖住长辈们的。王旷听了不信，去找儿子，果然看见王羲之在聚精会神地读《笔论》。王旷对他说现在年纪还小，读《笔论》这样的书恐怕还不能理解，劝儿子不要性急，等长大了他会教的。王羲之回答说学习是不能等待的，像走路一样，只有不停地走，才能不停地前进。等他长大了，再教就太晚了。由此可见，王羲之不仅学习用功，连言谈也充满了机巧和智慧。

王羲之长成了一位翩翩少年。十三岁那年王旷带他去拜访名士周顗。据《晋书 · 王羲之传》记载，周顗一见王羲之就觉得有异人之相，看了他写的书法更是佩服。当时宴会上的牛心炙是一道名菜，宾客还未动筷，周顗先将牛心敬了王羲之，满座看了大惊。当时周顗任东晋朝廷的尚书仆射，以爱才若渴著称，文人学士有得其一言褒扬者就觉得很是荣耀。王羲之小小年纪能受到如此礼遇，更是非同一般，由是知名京城。



王羲之《快雪时晴帖》

然而好景不长。大约在晋元帝大兴初年（公元318年），王旷率兵北征驰救壶关（今山西壶关），战败后不知所终。此间有两种说法：一是王旷战死沙场，尸横遍野中不可得其真身；二是战败后王旷降了匈奴，做了所谓的“汉奸”。这都大可怀疑。按当时的惯例，战死疆场即便不得尸首，朝廷也会大加追赏以鼓励士气。如果降了匈奴，对方也会就此大做文章。然而奇怪的是匈奴方面却无声无息，东晋朝廷也沉默不语，似乎在避讳着什么，日后编撰的《晋书》中也没有为其立传。王旷自壶关一战后似乎化作了一团气体，从东晋的历史舞台上悄然蒸发了。这打击于王羲之而言犹如天塌了一般。

“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”，刘禹锡在《乌衣巷》一诗中提及的“王谢”，“谢”是指以谢安为代表的谢家，“王”却是指以王导为代表的王家。是王导这位从父收养了尚未成年的王羲之和他的母亲。王导虽然忙于政务，但对王羲之的学业也相当关心。他亲自指导王羲之学习书法，把从“永嘉之乱”中藏在衣襟内夹带过江的钟繇的《宣示表》真迹送给了他。王导对王羲之的才学也相当欣赏，称赞他“汝是吾家佳子弟，当不减阮主簿”。阮主簿名裕，是东晋的一代名士。传说他在剡县做官时曾有一辆非常好的车子。倘若有人向他借用，阮裕没有不肯的。有一次有人因葬母亲而需要用车，但想到阮裕的车太好而不敢开口。阮裕知道后感叹说：“我虽然有车，但太好了使人不敢来借，那车又有什么意义呢？”说罢，即把那辆车焚毁了。这事成为一段佳话，也形成了成语“阮裕焚车”。王导希望王羲之长大后就是要做阮裕那样的名士。王羲之也不负厚望，品学兼优人材出众，与王悦（王导之子）、王应（王含之子）被时人誉

为“王氏三少”。王氏家族庞大，人才众多，寄养在亲戚屋檐下的王羲之能从中崭露头角，这也说明了他具有的聪明才智。

那段时间里，另一位从叔王廙给予了王羲之更多的照顾和培养。王廙在王羲之的父辈中书法成就是最高的，史载他“能章楷，谨传钟法”。王廙的身份非常特殊，他与晋元帝是亲戚关系，又担当着太子（晋明帝）司马绍的书画老师。王羲之在弱冠之年能得到这样一位重量级人物的指点是非常幸运的。王羲之的好学与勤奋同样打动了从父王廙。他将索靖的草书《七月二十六日帖》真迹送给了王羲之，还感叹地说：“余兄子羲之，幼而岐嶷，必将隆余堂构。今始年十六，学艺之外，书画过目便能。就余请书画法……吾余虽不足法，而书画固可法也。”王廙的这段话大意为：我哥哥的儿子王羲之，从小就和别人不一样，日后定然会光宗耀祖……我别的方面没什么特长，教他书法和绘画还是可以的。王羲之跟随王廙学习书画凡六年，直至王廙去世。

期间，王羲之做了一件在历史上非常有名的事。

当朝太尉郗鉴不仅书法出众，也是一个爱惜才俊的人。为了给自己的女儿郗璇选择一个合适的对象，郗太尉动了不少脑筋。他打听到丞相王导家的子侄个个相貌堂堂，才华出众，于是派一个门客到王家去选女婿。消息传来，王家子侄一个个兴奋而又紧张。他们早听说郗小姐貌美品优，有才学，谁都想娶她作妻子。于是乎一个个精心修饰一番，规规矩矩坐在学堂里，表面上是在看书，眼睛却都左右顾盼个不停。只有东边书案上，王羲之还像平常一样随便，仍在聚精会神地挥笔写字。也许这天天气有点热，王羲之就解开上衣露出了肚皮，还无拘无束地咀嚼着冷馒头。那门客到学堂观察了一番就回去了。汇报时说在他看来，王家子侄个个彬彬有礼，相貌英俊，才华洋溢，简直没法说哪个最好。不过，要说表现不那么使人满意的，倒有一个。他袒胸露腹，边写字还边啃馒头，样子太随便了，好像对于太尉大人选女婿的大事一点儿也没放在心上。郗鉴听了哈哈大笑，说那人就是我要找的爱婿了。这便是“东床坦腹”故事的由来。

王羲之二十二岁那年，家族遭受了一次大变故。从伯王敦谋反，晋明帝任命王导为大都督平叛，结果王敦败北，不久病故。这场风波给阅世未深的王羲之以很大的震动。心头虽然埋下了出世的想念，但自立门户与赡养母亲的责任

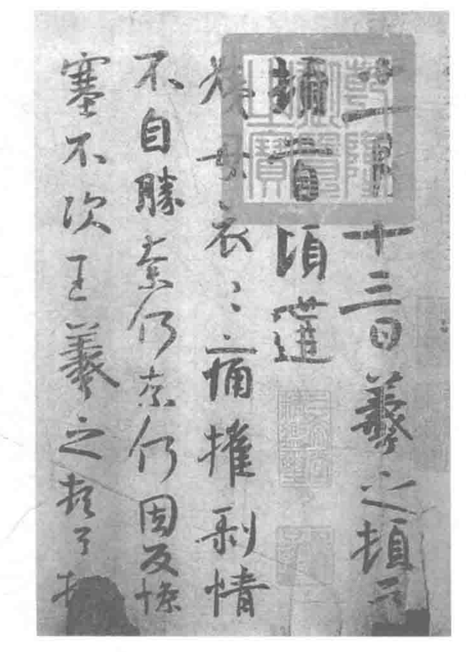
丧乱帖

不可推脱。次年，王羲之开始走上仕途，当了秘书郎。由于家庭背景的关系，王羲之的仕途应该说还是顺利的。他二十八岁就任江州临川郡太守，三十二岁任征西将军庾亮的参军，后迁长史。王羲之三十八岁时，庾亮罹患沉疴，临终前上疏称赞"羲之有裁鉴"。后来王羲之果然升迁为宁远将军、江州刺史。大约是好友的过世影响了心情，到任仅一年多，王羲之就辞去官职，赋闲数年。

王羲之回到建康，一边研习书法，和母亲与妻子郗璇过上了和睦的家庭生活，一边调教着儿子玄之、凝之、徽之、操之、焕之、献之的学业与一家人都爱之深切的书法。此时的王羲之已人到中年，外出当官增长了阅历，赋闲在家又有了时间，他看北方形势稍许稳定，就想去旧都洛阳一带走走。名义上是去观摩石刻书法，其实他想去寻访一下在壶关之役中失踪的父亲。由于年代既久又战乱频仍，王羲之此行没有寻找到父亲王旷的踪迹，却饱餐了北地书法的盛宴。

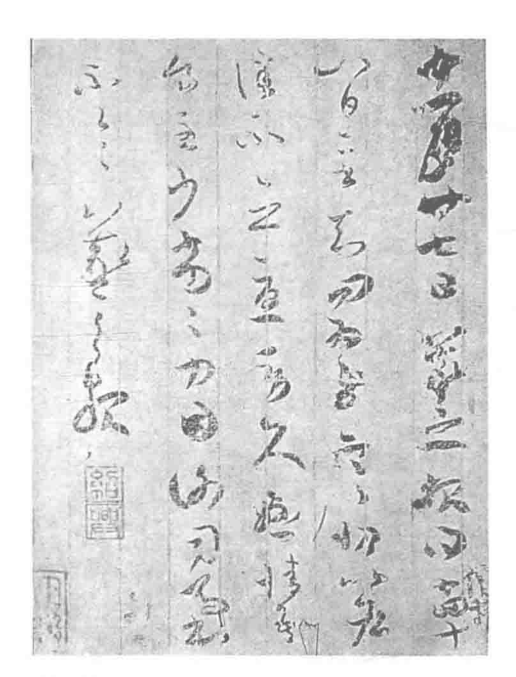
这次的北行对他的触动极大。王羲之南归后在《题卫夫人〈笔阵图〉》中写道："羲之少学卫夫人书，将谓大能；及渡江北游名山，比见李斯、曹喜等书；又至许下，见钟繇、梁鹄书；又至洛下，见蔡邕《石经》三体书；又于从兄洽处，见张昶《华岳碑》，始知学卫夫人书，徒费年月耳……遂改本师，仍于众碑学习焉。"这话初看似乎是否定了自己随卫夫人学习书法的方向，深入分析，可以

想见王羲之善于转益多师，当他从卫夫人的书学藩篱中突出时，已将自己置身于新的审美追求层面上了。从这段话中可以看到王羲之不断开拓视野、广闻博取、探源明理的经历和用心。当代书法大家沈尹默分析说："羲之从卫夫人学书，自然受到她的熏染，一遵钟法，姿媚之习尚，亦由之而成。后来博览秦汉以来篆隶淳古之迹，与卫夫人所传钟法新体有异，因而对于师传有所不满，这和后代书人从帖学入手的，一旦看见碑版，发生了兴趣，便欲改学，这是同样可以理解的事。可以体会到羲之的姿媚风格和变古不尽的地方，是有深厚根源的。"（《二王法书管窥》）



王羲之《姨母帖》

晋穆帝永和六年，王羲之已经四十八岁，这一年对他而言是一个重要的年份。经好友殷浩的推荐，王羲之出为右军将军，会稽内史，故后世称他为"王右军"。王羲之上任之后，把家也从建康迁到了会稽。会稽郡领统十县，属扬州管辖，乃是越地的富庶之乡。王羲之理政务求宽简平实，颇有其从父王导的遗风。王羲之在会稽为官五年口碑不错，在书法上亦大有建树，于永和九年写出了被后世誉为"天下第一行书"的《兰亭集序》。王羲之虽然是一位书法家，是当时的文坛领袖，但他在政治上也有远见和抱负，同时亦是一个能够正视现实的人。当时的荆州刺史桓温攻占了成都，势力大增。朝廷为了牵制桓温，委任殷浩督扬州等五州军事。荆州、扬州遂成水火不容之态。王羲之得知后深感不安。他多次写信劝告殷浩要以国事为重，应与桓温握手言和，然无结果。永和八年，殷浩为建功业出兵北伐，王羲之审时度势，认为北伐难以成功，一再写信劝阻。志在必得的殷浩冒险北上，结果吃了败仗。桓温乘机弹劾，殷浩被废为庶人。王羲之后期的官职皆为殷浩所荐。殷浩的失败实际上使王羲之的仕途也走到了终


寒切帖

点。永和十一年，一贯与他不和的扬州刺史王述到会稽“辨其刑政”，挑了许多毛病，王羲之深以为耻。加上对现实的失望和长期盘踞于头脑中的出世思想，王羲之决定称病辞职。他来到父（应是衣冠冢）母坟前祭扫，发誓永不做官，还郑重其事地写了篇《告誓文》以明心迹。王羲之辞官后定居山阴，纵情于笔墨和山水之间。

王羲之志存高远，富于创造。他学钟繇，自能融化。钟书尚翻，真书亦具分势，用笔尚外拓，有飞鸟 腾之势，所谓钟家隼尾波。王羲之心仪手追，但易翻为曲，减去分势。他学张芝也是自出机杼。与王羲之同时的书法家庾翼、郗愔都声名卓著，王羲之自谦比不上他俩。传说庾亮曾向王羲之求书。羲之回答道：“（庾）翼在彼，岂复假此！”庾翼在荆州时，见人们竞习王羲之书体，不以为然，曾说：“小儿辈乃贱家鸡，爱野鹜，皆学（王）逸少书，须吾还，当比之。”但后来见到王羲之答庾亮的章草，才心悦诚服。庾翼给王羲之写信道：“吾昔有伯英章草十纸，过江颠沛，遂乃亡失，常叹妙迹永绝。忽见足下答家兄书，焕若神明，顿还旧观。”庾翼态度的改变，正是王字不断地向更高层次攀登的反映。王羲之能自拔于流俗，不断超越他人、超越自我。他的创造与发展，伴随着自我生命的发展、价值理想的完成和实现。如陶弘景说：“逸少自吴兴以前，诸书犹未称。凡厥好迹，皆是官会稽时，永和十许年中者。”（《论书启》）

王羲之书名大噪以后，世人竞相争求他的墨宝，有一些逸事广为流传。王羲之生性爱鹅。会稽有一位孤居的老妪养了一只鹅，鸣叫声很动听。有一天王羲之带着亲友来观鹅。老妪听说王羲之爱鹅，就把鹅杀了，烹好了等着王羲之

来吃。王羲之因此惋惜了多日。山阴有一道士，善养鹅。王羲之去道观赏鹅，高兴之际还要买鹅。道士说："如果你肯给我书写一部《道德经》，我就把这群鹅都送给你。"王羲之欣然应允，书写完毕，带着一笼鹅乘兴而归。王羲之还有即兴书写的习惯。相传王羲之曾到他的一个门生家，看见几面光滑洁净，便在上面挥写起来，真书与草书相杂。门生的父亲不知道这是王羲之的书法，乘儿子送客时便刮去了。门生归来后懊恼不已。又传王羲之曾在蕺山见一老妇人卖六角竹扇。王羲之见其卖扇不易，便在每把竹扇上书写了五个字。老妇人起初有点生气。王羲之便对老妇说扇子上的字是王右军写的，每把扇子可卖一百钱。老妇照着王羲之说的去卖，人们果然争相购买……

王羲之既有洒脱漂亮的外在风貌，又有丰富的内心世界。晋代玄学盛行，崇尚老庄哲学，因此，他对人生、社会和艺术的思考当然受其影响。王羲之的《兰亭》诗写道："仰视碧天际，俯瞰禄水滨。寥阒无厓观，寓目理自陈。大矣造化工，万殊莫不均。群籁虽参差，适我无非新。"这最后两句其实是写出了王羲之对书法的审美追求，尤其是表露出晋人以达观的开放式心灵领悟这世界，张开双臂欢迎着一切新灵魂和新生命的诞生。



袁生帖

"书以晋人为最工，亦以晋人为最盛。晋之书，亦犹唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之尚也。"（马宗霍《书林藻鉴》）"最工"和"最盛"是晋人尚韵的底蕴。当时的书法家们顺应历史潮流的发展，互相影响，互相竞争，才形成了东晋书坛空前的繁荣局面，王羲之也因成就最高而独占鳌头。王羲之自我评说道："吾书比之钟（繇）、张（芝），钟当抗行，或谓过之，张草犹当雁行。张精熟过人，临池学书，池水尽墨，若吾耽之若此，未必谢之。"他所致力研究的，是张芝的

草书和钟繇的楷书，但他没有作简单的摹拟，而是融汇古今笔法，加以变化和发展，形成了新的体貌。到了唐代，他又因唐太宗的竭力推崇而被奉为“书圣”。

时间倏忽穿越了七百来年。某日，被后人尊为“唐宋八大家”之一的曾巩到江西的临川游玩，受到抚州州学教授王君盛的盛情接待。王教授引他观览了墨池，讲述了王羲之临池学书的故事，恳请才高八斗的曾巩写一篇《墨池记》以记其事。曾巩敬仰王羲之的为人，也为王教授的诚意所感动。他援笔写道：

临川之城东，有地隐然而高，以临于溪，曰新城。新城之上，有池洼然而方以长，曰王羲之之墨池者，荀伯子《临川记》云也。羲之尝慕张芝，临池学书，池水尽黑，此为其故迹，岂信然邪？方羲之之不可强以仕，而尝极东方，出沧海，以娱其意于山水之间，岂有徜徉肆恣，而又尝自休于此邪？羲之之书晚乃善，则其所能，盖亦以精力自致者，非天成也。然后世未有能及者，岂其学不如彼邪？则学固岂可以少哉！况欲深造道德者邪？墨池之上，今为州学舍。教授王君盛恐其不章也，书“晋王右军墨池”之六字于楹间以揭之，又告于巩曰：“愿有记。”推王君之心，岂爱人之善，虽一能不以废，而因以及乎其迹邪？其亦欲推其事以勉其学者邪？夫人之有一能，而使后人尚之如此，况仁人庄士之遗风余思，被于来世者何如哉！

王羲之以书法传世，曾巩以文章享名。两人合为双美，这又是艺术史上的一段佳话。

第三节　少年才俊王献之

书法史上有不少对父子搭档——东汉末年有蔡邕、蔡琰父女，三国时有钟繇、钟会父子，北宋有米芾、米友仁父子，明朝则有文徵明、文彭父子……但没有哪一对父子如王羲之和王献之那样名震天下且历经千百年而不衰的。在书法界提及“二王”，犹如在儒林提及“孔孟之道”一般，王羲之是书圣，王献之则是亚圣，两人的书法成就亦熔铸成中国传统文化的组成部分。“二王”是中国书法的

一面大旗，无论是研学南帖或北碑的，都要在“二王”的书法艺术里熏陶浸淫，懂得了文人书法的构成要素与审美取向，然后才可以此出发，或篆或隶，或楷或行，或正或草，或张扬或内敛，在书法艺术领域内架构起自己的书风和体貌。


王献之像

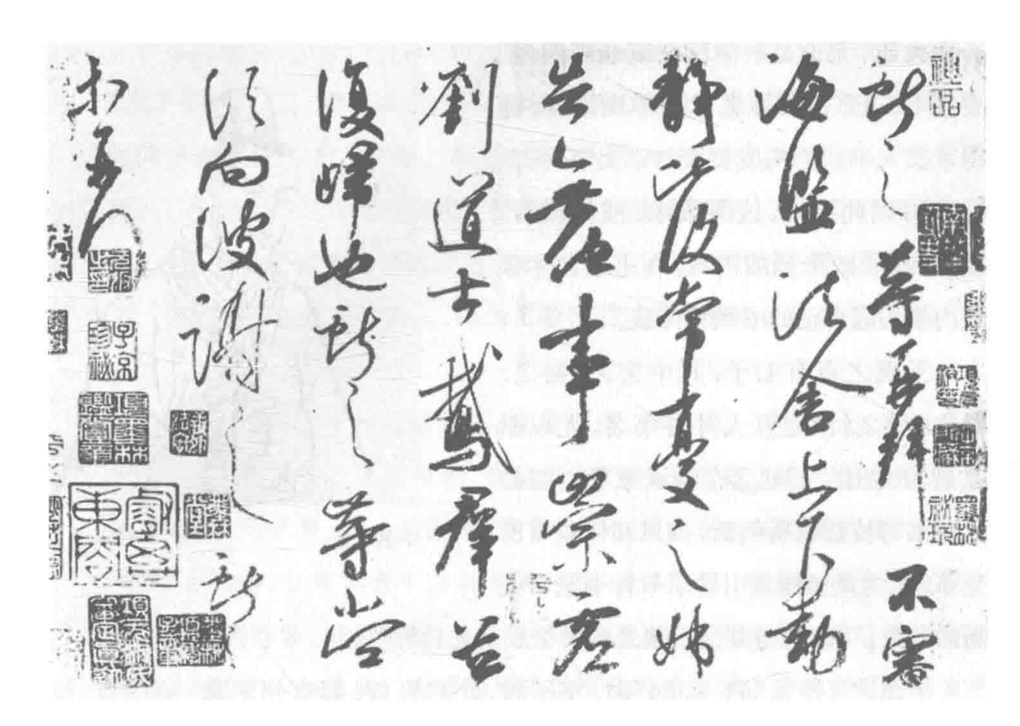
王羲之育有七子，其中玄之、凝之、徽之、操之、涣之五人并有书名，尤以献之最为突出。王献之在继承家学的基础上对书写技法有所创新，书风和体貌有所变革，尤为重要的是引导了一种书法审美新的气象，可以说与其父王羲之的书法成就先后辉映。

王献之（公元344—386年），字子敬，小名官奴，起家州主簿、秘书郎、长史，累迁建武将军、吴兴太守，拜中书令，世称王大令。

王献之是王羲之的第七个儿子，自幼聪明好学，在书法上专工草书隶书，也擅绘画。他七八岁时学习书法，由父亲启蒙。有一次，王羲之看献之正聚精会神地伏案写字，便悄悄走到背后，突然伸手去抽儿子手中的毛笔，献之握笔很牢，没被抽掉。父亲很高兴，夸赞道：“此儿后当复有大名。”王羲之专门以恭楷写了篇《乐毅论》作为王献之的习书教材。还有一次，王羲之的一位朋友让献之在扇子上写字，献之挥笔便写，突然笔落扇上，把字污染了。王献之灵机一动，再添了几笔，扇面上出现了一头栩栩如生的小牛。

众人对王献之的书法和绘画赞不绝口，这使他滋长了骄傲情绪。

某日，王献之问母亲郗氏：“我的书法这么好了，只要再写上三年就行了吧？”郗氏摇了摇头。“五年总行了吧？”母亲还是摇头。王献之追问道：“那您说究竟要多长时间？”“你要记住，写完院里这十八缸水，你的字才会有筋有骨，有血有肉，才会站得直立得稳。”王献之一回头，原来是父亲站在了他的背后。王献之心中不服，啥都没说，一咬牙又练了五年，把一大堆写好的字给父亲看，希望听到几句表扬的话。谁知，王羲之一张张翻过，看到一个“大”字，随手在



王献之《鹅群帖》

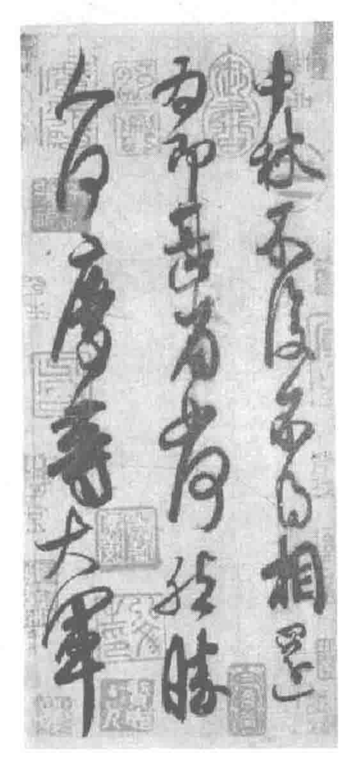
下边添了一点，然后把字稿全部退还给儿子。献之心中不服，又将全部字稿送给母亲看，并说："我又练了五年，并且是完全按照父亲的字样练的。您仔细看看，我和父亲的字还有什么不同？"母亲果然认真看了半天，最后指着王羲之在"大"字下加的那个点儿，叹了口气说："吾儿磨尽三缸水，惟有一点似羲之。"献之听后泄气了，有气无力地说："难啊！这样下去，啥时候才能写出自己的好字呢？"郗氏见他的娇气已经消尽了，就鼓励他说："孩子，只要功夫深，就没有过不去的河、翻不过的山。你只要像这几年一样坚持不懈地练下去，就一定会达到目的！"献之听完后深受感动，又锲而不舍地练下去。功夫不负有心人，献之依缸练字，用尽了十八大缸水，在书法上突飞猛进，他的字也到了力透纸背、炉火纯青的程度。

王羲之学书受父亲王旷启蒙，后来拜卫夫人为师，又得到从叔王廙的指点。人的命运不可能是同一笔写成的。王献之习书没这么幸运，却也同样丰富多彩。王献之幼年时，王羲之在外当官，他的教育更多地受之于母亲郗璇。郗

璇字子房，自幼受到良好的家庭教育，是一位很有教养的贤淑女子。她熟读经书，书法卓然独秀，被称为女中笔仙。王献之少年时，王羲之有数年赋闲在家，他得到了父亲的悉心教导。王羲之辞官后沉湎于黄老之术，常年在外云游，往来书札都由一位叫任靖的学生代笔，王献之也随之向他学习书法。用现在的话来说，王羲之是总教练，那任靖就是执行教练。王献之随任靖学习书法的事记载于陶弘景的《与武帝论启书》。任靖的身份只是谢安的卫军参军，在九品中正制中位居末尾，但他学王羲之的书法几达乱真。陶弘景说任靖的书法有“缓异”的特点。今人研究后认为，“缓异”与紧敛者的不同在于用笔外拓。而王献之书刚以柔显，媚趣特多，正是用笔外拓的体现，可见他颇受父亲晚年代书人的濡染熏陶。

这些都是过程而已，历史承认的只是结果。

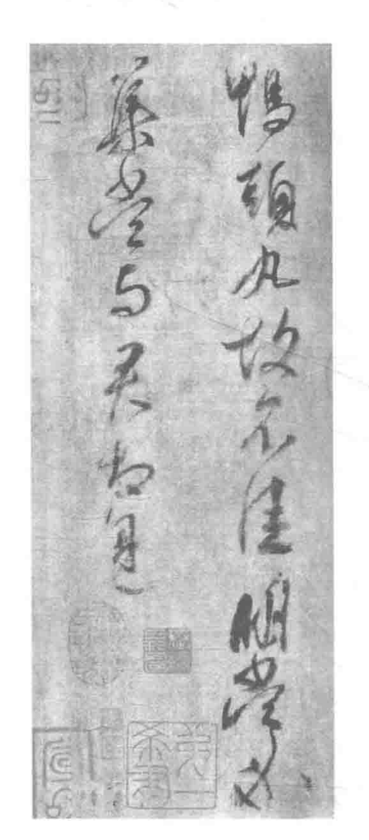
在岁月的流逝与笔墨的磨砺中，王献之长成了一位翩翩少年。王献之生于这样的家庭，父亲是当朝大名鼎鼎的大书家，祖辈、伯父叔父、母舅家和众兄弟都是书法家，而他较之别人又更为勤勉，在学习书法时更为下力，其性情也颇具其父风骨。相传某次王献之外出，见北馆新涂的白色墙壁很干净，便取扫帚沾泥汁写了方丈大的字，观者如堵。王羲之见了感叹写得好，问是谁写的，众人答云：“七郎。”王羲之听了大喜。王献之在十五六岁做了一件名扬千古的事。他对父亲说：“古之章草，未能宏逸，顿异真体，今穷伪略之理，极草纵之致，不若藁行之间，于往法固殊，大人宜改体。”王献之认为事贵变通，章草的字字独立以及波磔的生发，不能表现出更宏大的气势和奔逸的律动。在深入研究之后，他认为藁草与行书之间可找到突破“往法”的途径，建议父亲应当“改体”。王献之对于传统书体的深刻



中秋帖

研究，对于创新路数的用心探索，确有过人之处。他的书学见解之深似乎与年龄不相称，但却是事实。王羲之听了沉吟半晌捋须称是，此后便留意着“改体”，终于写出了以《兰亭序》为代表作的流丽潇洒的新体行书。从某种意义上说，王羲之日后能成为书圣，背后还有“七郎”这个推手呢。

王羲之在去世前一二年写信给好友说：自己没有其他心事了，只有最小的儿子还没有完婚，正在为他物色媳妇。其时，献之年方弱冠，人物出众，已经很有名气。晋代品评士人的标准，特别注重容貌风度，总称之为“风流”。王献之的风流倜傥既成为一时之冠，自然要娶名门之女。王献之的舅父郗昙的女儿郗道茂，稍长于献之，美妍贞静，待字闺中。王献之对其颇有好感，父亲托人向郗昙求婚，其中有一帖写道：“中郎女颇有所向不？今时婚对，自不可复得。仆往意君颇论不？大都此亦当在君耶！”郗昙此时已升任北中郎将、都督徐兖青幽扬五州诸军事、兼徐兖二州刺史，但他爽快地答应了这件婚事。婚后王献之与郗道茂夫唱妇随，琴瑟和谐。


鸭头丸帖

王献之在诸兄弟中，宦情最为淡薄。他为官多年，从不计较品位的高低，也不以从政为要务，一生执著于书艺的精进，自信而高傲。谢安曾问献之，其书法与父亲比，谁的更好。王献之直截了当地表明自己的成就并不比父亲差。谢安说，人家并不那样看呢。王献之回答，普通人哪懂得这个。另一个故事也很能说明王献之的高傲。在吴郡，大族顾辟疆家有个花园很出名，池馆林泉之胜，号为吴中第一。王献之不认识花园主人，却坐着轿子入园游历了一番。园主正在宴客，王献之旁若无人，视而不见。园主大怒，说：对主人傲慢，是不礼貌；凭着门第高贵，对士人摆架子，是不讲道义。命令家丁把王献之的从人赶了出去，却把他独自留在轿内。过

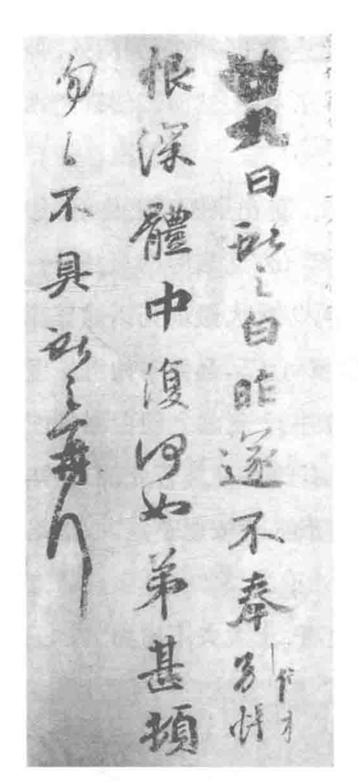
了一段时间，王献之不见从人回来，便要求园主把自己连轿子一起赶到门外，神情还表现得怡然不屑。王献之恃才傲物，这种性格不宜为官，然而却使其艺术个性得到充分的张扬。

谢安既是王羲之的好朋友，也与王献之特别友善。谢安升任尚书仆射，加后将军，领吏部，调献之为军府长史。孝武帝太元三年（公元378年）七月，宫中新建太极殿落成，需题匾。谢安意欲让王献之题字，以为大殿增光。他试探着对王献之说："魏时凌云殿榜未题，而匠者误钉之，不可下。乃使韦仲将悬橙书之。书讫，须鬓尽白，裁余气息。因敕儿孙，勿复学书。"王献之明白谢安使用的是激将法，于是严肃地回答："仲将，魏之大臣，宁有此事!使其若此，有以知魏德之不长。"（《晋书 · 王献之传》）王献之既然不肯动笔，谢安也不强求，只是一笑了之。

与现代观念不同的是，东晋时题匾被认为是书吏事，士大夫不屑为之。王献之的注意力在于尺牍。创新变体的书学灵魂主宰并导引着这位书圣的后代。他要突破往法，另辟天地，而且还想超越其父，别树新帜，但王羲之没有给他这个机会。王羲之在王献之成婚后约两年就驾鹤西去。儿子们按东晋朝的礼仪回家守孝。王献之居丧期间，为求安静，在郡城南三十里云门山中置了一所宅第，与妻子郗氏安宁度日。这时，与王献之友善的堂兄王彪之以镇军将军、加散骑常侍任会稽内史，他可以自在地守丧、奉母、读书、习字。云门山，北靠著名的秦望山，南临蜿蜒流淌的若耶溪，东西两侧青山环抱。翠谷幽静，林泉秀美。再往北，便是号称周遭数百里的鉴湖。王献之流连于湖光山色，留下了"山水之美，使人应接不暇"的名句。长期感受湖光山色的清韵，不知不觉间，王献之的书法中便增添了几分秀逸。服丧期满，王献之仍回到州主簿任上。兴宁三年二月，哀帝卒，因为无子，奉皇太后诏，立其弟琅邪王司马奕为帝。王彪之升任尚书仆射时，设法将王献之调到朝中，转任秘书郎。此时，王家长一辈的人都已去世，王献之的堂弟王珣、王珉尚在建康，于是他住进了乌衣巷的大宅中。王珣和王珉都善书法，秘书郎本是个闲职，王献之得以日夕与两位堂弟切磋书艺。

此时王献之的婚姻遇到了危机。

在长辈中谢安是最关心王献之的人。即便在王献之迎娶郗道茂后，谢安还



廿九日帖

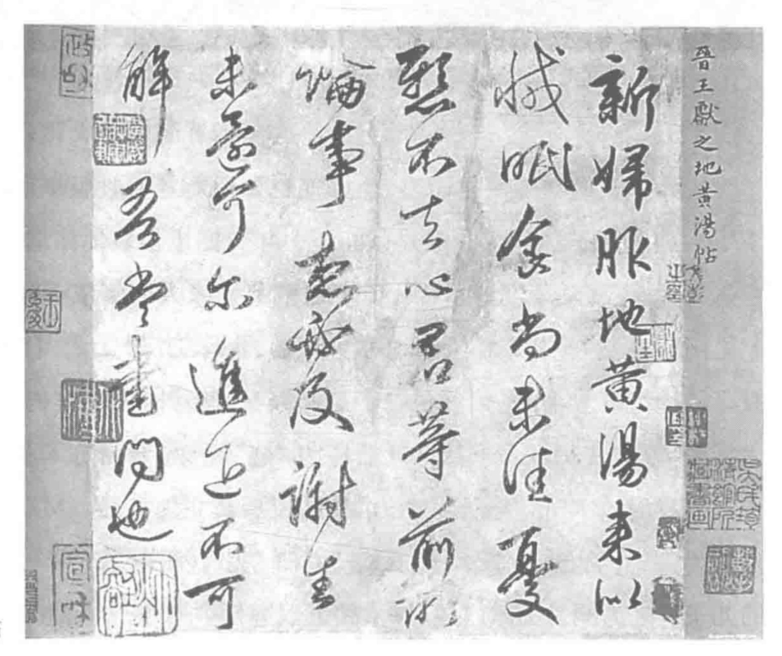
表示最与他匹配的是谢家的才女谢道蕴。这次的婚姻危机既不是来自谢家，也不是来自郗家或王献之本人，问题出自当朝太皇太后的一道懿旨。原来孝武皇帝即位不久，就下诏王献之尚（迎娶）新安公主。尚公主以前，必须先与妻子离婚。新安公主是简文帝的第三女，名司马道福。母亲徐淑媛，因德美受宠幸，但无子，不能立为皇后。公主长大后，嫁给桓温次子桓济。桓济因夺兵权失败，被禁锢在长沙，爵位撤销。于是，新安公主在太皇太后支持下，与桓济离婚，拟欲再嫁。她仰慕王献之的风流倜傥，因而在祖母面前表示，非王献之不嫁。从东晋到南朝，不少士人怕尚公主。王献之与郗道茂恬淡自甘、唱随自乐，加上自己宦情淡薄，并不想借驸马的身份升迁，因此，不愿与郗道茂离婚，更不愿尚新安公主。为了抵制，献之假称足疾，用艾灸足，以致走路一瘸一拐，但仍无用处。太皇太后以皇帝的名义，下诏王献之尚新安公主。献之被迫与郗道茂离婚，迎娶新安公主司马道福。

不是妻子红杏出墙，不是自己喜新厌旧，却因人物风流、志存高远而被皇帝的女儿相中，王献之并没以能做驸马而喜形于色，他感到的只是痛苦。郗道茂则返回会稽老家，发誓再不改嫁。然而王献之不久就升任建威将军、吴兴太守。郡太守带将军号，官居四品。吴兴（今浙江湖州）是扬州四个大郡（其他三郡是吴郡、丹阳和会稽）之一，又是鱼米之乡，虽然租赋苛重，比起其他诸郡，仍属富庶之地。在当时，生活不算富裕的京官，为了养活一家人，都争做这四郡的太守。

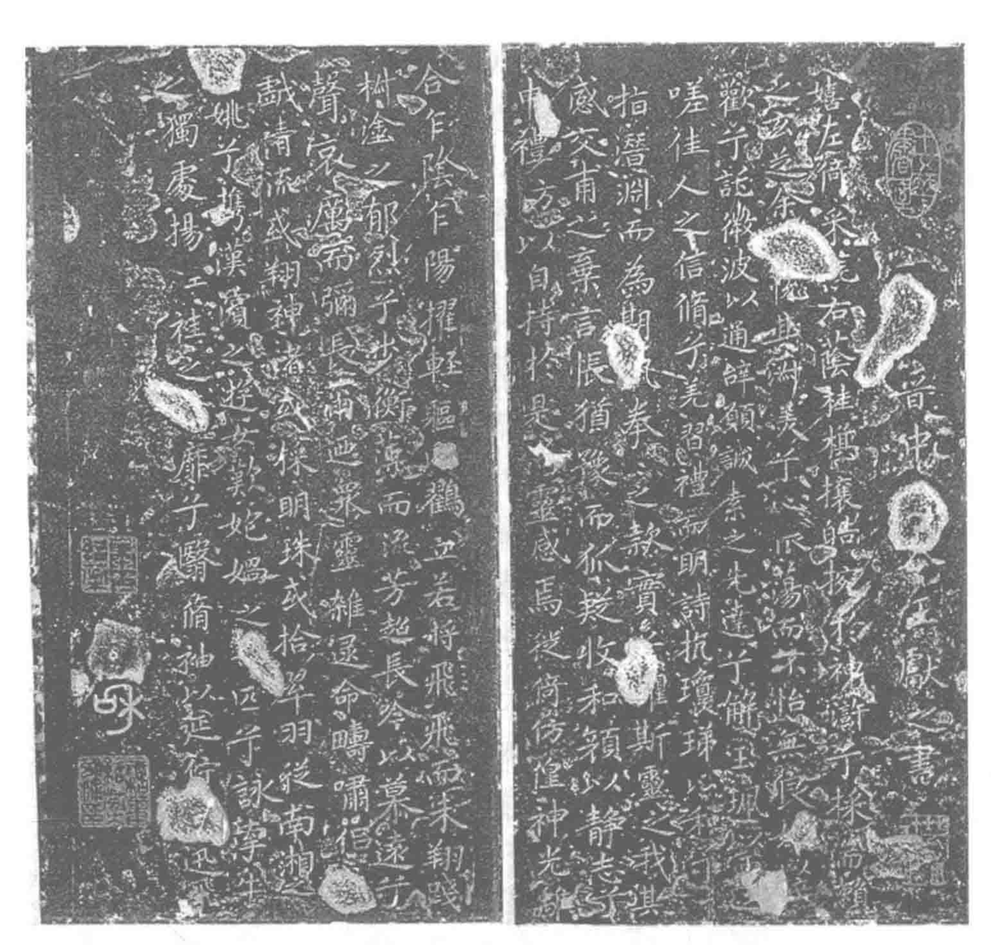
王献之当了吴兴太守仍然是甩手掌柜一个，疏于理政，兴趣还在于研习书法。王献之与新安公主的婚后生活也无多少幸福可言，可他却在吴兴收到了一位高徒。吴兴郡署与乌程县衙同城，县令羊不疑是泰山郡羊氏后人，不疑有子名欣，字敬元。王献之守吴兴时，羊欣已十二岁。他不但喜爱书法，而且人长得

帅气，学习刻苦认真，在当地已小有名气。某次王献之去县衙，专门到羊欣的书斋看了看，见这位少年才俊正在昼寝，身穿白色的绢裙，鲜洁可爱，于是书兴大发，提笔在他裙上、裙带上疾书。书毕，王献之掷笔离去。羊欣醒后大为高兴，把衣裙当宝贝收藏起来，后来进献给了皇帝。羊欣成为王献之的入室弟子后研习书法越发勤奋。张怀瓘《书断》称其为："师资大令（指献之），时亦众矣……若亲承妙旨，入于室者，惟独此公（指羊欣）。敬元尤善于隶书，子敬之后，可以独步。"这说明羊欣是得王献之书法艺术堂奥的。时人传云：买王得羊，不失所望。历史证明，在王献之身后，弘扬师学光大师门、传承王氏笔法的就是这位羊欣。

太元八年（公元383年），王献之升任中书令。由于朝政混乱，中书令形同虚设。尽管王献之不甚理政，但也感到苦闷。献之任中书令的第二年，新安公主生了个女儿，取名神爱。次年，谢安去世。谢安指挥的淝水之战，在前秦苻坚数十万大军压境之际，以少胜多保全了东晋江山。但是，朝廷在权臣司马道子的操纵下，给予谢安的丧葬礼仪却不太隆重，使得不大过问朝政的王献之也大感不平。他如骨鲠在喉，不吐不快，于是上疏为其论争。力争终于有了结果，史载谢安下葬时，孝武帝给予了特殊的礼遇。



新妇地黄汤帖



洛神赋十三行

也许亲友的凋零使他伤感，也许他也如王羲之一般服寒食散，再加灸足留下了后遗症，没过多久，王献之就病了。年仅四十余岁便如老年人一样病痛缠身。太元十一年（公元386年），王献之病笃。家人照例依天师道的习惯，替王献之向三官（道教初期奉天、地、水为三神，也称三官）上章，自诉平生过错。王献之的神智甚为清醒，回答说除了与郗家女离婚外，没有其他过错。新安公主以后的情况，史籍缺载。从其死后谥为“愍”看来，享寿亦不长。女儿王神爱，于十三岁时被太子司马德宗纳为妃，即位后被立为皇后。父以女贵，王献之被追赠为侍中、特进、光禄大夫、太宰，谥曰“宪”。王献之无子，过继哥哥王操之的儿子静之为嗣。王献之死后，堂弟王珉继任中书令，故后世称王献之为大令，

王珉为小令。

王献之的书法艺术主要是继承了家法，但又不墨守成规，而是另有突破。在他的传世书法作品中，不难看出他对家学的传承以及自己另辟蹊径的踪迹。前人评论王献之的书法为“丹穴凰舞，清泉龙跃。精密渊巧，出于神智”。王献之是魏晋书家群体中的一位巨子。父亲王羲之的悉心传授和指导，使他奠定了坚实的笔法基础。王羲之学张芝草书，从形势上突破章草的分割孤立，加以勾连，但一般不作多字连绵，仅二至三字一笔出之。王献之既学其父，也学张芝，突破王羲之连绵模式，完成独具面目的“破体”创造。

王献之的书风骏爽流便，有技法上的原因，更有个人性格和时代审美要求的因素。王献之具有高迈不羁的性格和风神潇洒的言谈举止，反映到书法上，必然是骏迈豪爽，淋漓尽致。再者，他所创造的沉着痛快、流便妍媚的书风，也正符合当时人“爱妍薄质”的审美趣味，所以受到人们的喜爱。由于他是魏晋名家中晚出的一位，客观上为他提供了博采众家之长、兼善诸体之美的机遇，赢得了与王羲之并列的艺术地位和声望。后世认为“书至子敬，尚奇之门开矣”。

第四节　画祖顾恺之

康乾盛世令后人怀恋不已。然而到咸丰继位，清王朝面临着内忧外患危机四伏的政局，所有矛盾集中爆发。英法联军进攻广州、天津，直接威胁到北京，朝廷上下一片混乱。咸丰命亲王僧格林沁率部御敌。八里桥一战，清兵败北，参战将士全部阵亡。咸丰即率嫔妃及大臣肃顺等逃往热河行宫，留弟弟恭亲王奕忻在京与洋人谈判。到此地步，咸丰祈犹自不理朝政，



顾恺之像

整日寻欢作乐。1860年秋天，英法联军攻占北京。英国全权代表詹姆士·布鲁斯以清政府曾将巴夏礼等囚禁于圆明园为借口，将焚毁圆明园列入议和先决条件。10月18日，3 500名英军冲入圆明园，将举世闻名的“万园之园”圆明园抢劫一空，并付之一炬。史载大火三日不灭，圆明园及附近的清漪园、静明园、静宜园、畅春园及海淀镇均被烧成一片废墟。安佑宫中，近300名太监、宫女、工匠葬身火海。英军火烧圆明园成为世界文明史上罕见的暴行。

在这次以抢掠焚毁圆明园为目的的军事行动中，有一个叫作基勇松的英军大尉率部冲进了皇家庋藏历代法书绘画的秘阁。无数的传世佳作被扔进了火堆。基勇松看到一个画卷小巧可爱，于是将其塞入了自己的行囊。基勇松回到英国，以25英镑将画卷卖给了大英博物馆。这画卷就是著名的《女史箴图》。时光倏忽过去了80多年。第二次世界大战后期，英国政府为感谢中国军队在缅甸解除了日军对英军的包围，曾拟意把《女史箴图》归还中国。但回归是有条件的，作为谢礼，英国首相丘吉尔请中国政府在一艘潜水艇和《女史箴图》之间二选一。在战争资源极其匮乏和军事技术十分落后的当时，以蒋介石为代表的中国政府选择了潜水艇。从那以后，《女史箴图》一直深藏于大英博物馆。而东晋画家顾恺之就是这卷传世名画的作者。

顾恺之（公元346—407年），字长康，小字虎头，晋陵（今江苏无锡）人。顾恺之出身于一个官宦之家。其父顾悦之既有文才，又善辞令，曾任无锡县令、扬州别驾，官至尚书右丞。顾恺之幼承家学，三岁开始在大厅的方砖地上练字，六岁时就能吟诗作赋。八岁那年的清明节，父亲带他去祭扫祖坟。路过一个叫凤凰台的地方，顾悦之携着儿子的手一同登台观看。父亲吟道：今朝同上凤凰台。顾恺之对曰：他年独占麒麟阁。此联语不仅对得工整，而且还暗蕴豪气。随行的叔父和族人听了都惊叹道：“这是我们顾家的神童。”

顾恺之在父亲的培养教育下，逐渐成长为一个博学多才、擅长诗赋书法、尤精绘画的有为青年。他师从前辈画家卫协，并受汉代画像石的影响，多作人物，而山水、花卉、飞鸟与走兽亦无不精妙。所绘人物一反汉魏的质朴古拙，线条流畅，设色明丽，尤其注重刻画人物的神情心态。画人注重点睛，自谓“传神写照，正在阿堵中”。



女史箴图（局部一）



女史箴图（局部二）

有联语曰："宝剑锋从磨砺出，梅花香自苦寒来。"顾恺之之所以能成为名留千古的画家，这与他的天分、与他的勤学苦练和他的志存高远密不可分。顾恺之之所以能形成自己独特的绘画风格和绘画程序，这也与他的成长经历和学画方式存在着内部的因果联系。

顾恺之尚未懂事，其母亲便得重病去世。当他能写能画时就萌生出给母亲画像的想法。欲为母亲画像，就得了解母亲的身材相貌和喜怒爱好等。顾恺之缠住父亲，要他讲母亲的形象和生平故事。父亲对他说："你娘的脸蛋像你外婆，你娘的身材像你姨妈，你娘的表情像你外公。"顾恺之听了父亲的描述后先在方砖地上练习。当母亲的形象在他的头脑中变成活生生的人时，顾恺之就把他想像中的母亲画到纸上。他拿着画给父亲看。父亲看了，捋着胡须说："你把你娘的相貌画像了，但眼神还不像。"顾恺之想到画好了像可以天天见到慈祥的母亲，于是就格外用功。尽管他画了不少画像，拿给父亲看时，父亲总说不像。父亲语重心长地说："我儿，人的眼神比什么都重要，点睛之笔用得不好，那画中的人就没精气神了。"顾恺之追问道："爹，你再把娘的眼神给我讲一讲。"顾悦之便说："你姨妈的眼睛在外形上像你娘，但当你娘微笑时，眼神更像你外婆。"

顾恺之为了观察姨妈眼睛的外形和外婆的眼神，特地到几里以外的外婆家和姨妈家住了些日子。回来后顾恺之再画母亲，画完了全身，将画稿悬挂了几天。当母亲的音容笑貌在眼前活动起来，顾恺之这才画上了眼睛。他拿着画好的画去见父亲。顾悦之仔细端详了一番，高兴地说："画得真像你娘，特别是一双眼睛很有神采。"

这则故事既讲了古人的亲情，也讲了励志和学画的方法。

顾恺之的特长是爱动脑筋，能将客观形象的各种特征综合起来，优化并形成自己的长处。他的吃甘蔗理论也很著名。吴地也产甘蔗，然质量不能与湖广相比。史载每到秋天，顾恺之和他的伙伴们就可以放量大吃甘蔗。因为吴地的甘蔗根部最甜，一般人吃甘蔗都从根部吃起，但吃过一半觉得不甜了，往往把半根甘蔗一扔了事。而顾恺之则从甘蔗梢吃起，越吃越甜，这正好和他人的吃法相反。有人问他为什么这样吃，顾恺之回答说："这样吃才能渐至佳境呀！"从吃甘蔗这件小事上可以看出顾恺之与众不同的思维方式。他将这一理念运用于绘画实践，也为中国文化史贡献了一条成语"渐至佳境"。后人常用"倒吃甘蔗"来比喻事物"渐渐进入良好状况"，就是从顾恺之吃甘蔗的趣事开始的。艺术史家就此说事，评论顾恺之曰：一个成功的画家，不能一味模仿别人。如果别人怎么画，自己也跟着怎么画，哪里画得出自己的风格？要树立自己的艺术风格，就必须用不同的手法作画，画出和其他画家有所不同的作品，也就是画出"与众不同"的杰出画作。这样的艺术作品才有新鲜感。有了新鲜感，作品才会吸引人。

成人后的顾恺之离开了无锡老家。他初到东晋国都建康（今江苏南京）时仅十八岁，为人还比较低调，但历史慷慨地给予了他一次崭露头角的机会。晋哀帝兴宁二年（公元364年），建康的瓦官寺要修葺，僧侣们向京城的士大夫募款，但回应不太热烈。眼见修葺计划将无奈夭折，名不见经传的顾恺之却慷慨出头认捐一百万钱。顾恺之虽然出身名门，但却不是什么有钱的主，他哪来的一百万钱？谁都不相信他能办到。众人看他说话很有底气，又吃不准他家里是否藏着成坛的金银。当住持和尚且信且疑之际，顾恺之要求寺僧先在佛堂里粉刷出一堵洁白的墙。这是可以办到的，方丈马上满足了他的要求。顾恺之把自

已关进佛堂，闭关作画。有好事者透过窗棂偷窥他作画，都为他的笔墨所折服，关于顾恺之画艺如何高超的消息开始在京城流传开来。

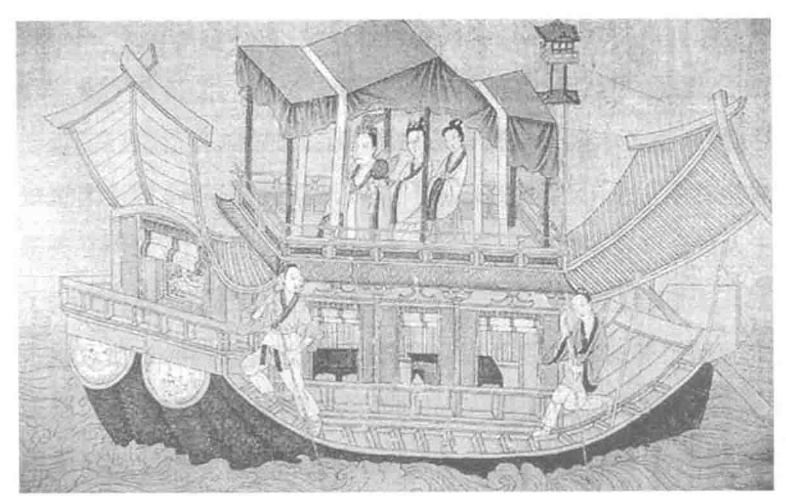
现在很难推测是顾恺之本人还是瓦官寺的僧侣借此炒作。一个多月后，一幅“维摩诘居士像”总体完成，只差眼珠没点。就在准备点睛当天，顾恺之请寺僧打开山门，让士人民众参观，并规定，头一天来观看的人，捐钱十万，第二天来的人捐钱五万，第三天则随意捐舍。在好奇与趋众心理的支配下，许多人为了争睹顾恺之“开光点睛”，带着钱来到瓦官寺佛堂。到了吉祥时辰，方丈和执事和尚揭下罩住壁画的布幔，顾恺之当众提笔点睛。说来神奇，只那么一点，整个画像便活灵活现。信男善女闻讯而来，一百万钱很快凑足，这幅维摩诘居士像的壁画也成为顾恺之的成名作。可惜这幅壁画没能流传于世。建康——南京历经了太多的战争和朝代更迭，顾恺之的这件名作随同瓦官寺一同消失于历史的时光隧道之中。

顾恺之凭藉其士族门第很顺畅地走上了仕途。他当过文官也担任过带兵的将领，但他主要以其不朽的绘画扬名后世。顾恺之更是位性情中人，他凭着“才、画、痴”三绝在历史上留下了许多令人津津乐道的轶事趣闻。

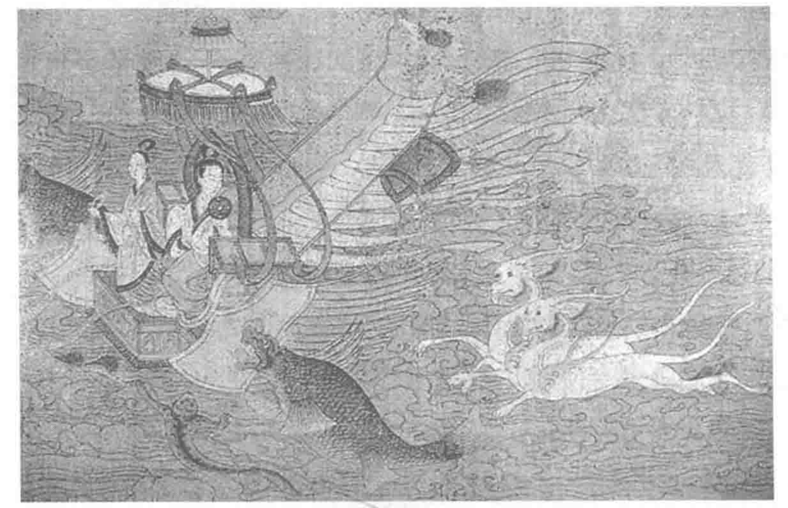
史载顾恺之“好谐谑，人多爱狎之”。这可以理解为顾恺之是一个非常幽默的人。



洛神赋（局部一）



洛神赋（局部二）



洛神赋（局部三）



洛神赋（局部四）

《晋书·顾恺之传》有一段记载他装神弄鬼的文字：顾恺之看上了邻家的一个姑娘，于是上门求亲，可是姑娘没有答应。顾恺之回来后就为姑娘画了幅肖像，把画挂在自家的墙上，并用棘针钉在画中姑娘的心口。邻家女由此患上了心痛病。顾恺之再次上门求亲，姑娘答应了他。顾恺之回家将钉在画中的棘针取下，姑娘的心痛病随即好了。这有点阴谋与爱情的意味，录此聊备看官一笑。

某次顾恺之在月下吟诗，邻居谢瞻开始听着觉得新鲜，不断拍案叫好。顾恺之非常得意，一首接一首往下念。到了半夜，谢瞻困得要睡觉了，又不忍心扫了他的兴，就叫仆人代自己拍案赞叹。顾恺之不觉有异，一直独咏到旭日东升。

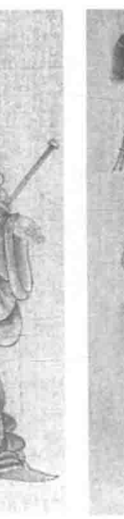
顾恺之在荆州军中任职时，一个没去过吴越之地的人问他会稽郡内山川河流的景色怎么样。顾恺之回答：千岩竞秀，万壑争流。草木葱茏，若云兴霞蔚。这成了后世描绘山水风景的经典用语。

殷仲堪是顾恺之在荆州时的顶头上司。顾恺之很想露一手，提出要为殷仲堪画像。殷仲堪自知有眼疾，怕画出来不好看，故不愿入画。顾恺之再三保证，画出来包上司满意。顾恺之调用了"飞白"的绘画技巧。飞白原是书法术语，指的是笔画露白，仿佛枯笔所写。顾恺之用飞白的巧妙手法处理殷仲堪的眼睛，既传神，又不失其美，令观者赞叹不已。

此"痴"此"绝"是真痴真绝，是作为艺术家的性情流露。

顾恺之也有假痴假绝，求的是在纷乱的政治争斗中独善其身。

太和元年（公元366年），顾恺之应聘往姑孰（今安徽当涂）入大司马桓温幕府任参军。桓温既是个权臣，也是多才多艺的名士，其书法在历史上亦有些名气。由于在桓温手下当官，顾恺之无可避免地与其子——时任南郡公的桓玄有了交往。顾恺之对桓玄的作派深为不满，但又畏惧他的权势，故常假作痴愚。据《历代名画记》记载："桓玄性贪好奇，天下法书名画，必使归己。"作为其父部曲，顾恺之与桓玄相处已无自由意志可言，假痴于是成为他的救命稻草。明朝冯梦龙所纂《古今谭概》录写了顾恺之一桩假痴之事：顾恺之有些迷信蝉翳叶。民间流传蝉躲藏的地方，有一片叶子盖着，因此鸟雀都看不见它，而这片树叶就叫"蝉翳叶"。如果有人得到"蝉翳叶"并遮蔽自己，别人就看不见他。某日桓玄送给顾恺之一片柳叶，说就是"蝉翳叶"。顾恺之得之手之舞之、足之蹈



列女仁智图（局部一）


列女仁智图（局部二）

之，用柳叶挡住自己，问桓玄是否还看得见他否。桓玄故意说看不见他并对他身上撒尿。而顾恺之装模作样地把这片柳叶珍藏起来。此是畏痴。

桓温死后，顾恺之成为桓玄的部下。桓玄派顾恺之出差，顾恺之临行只得把自认为绝妙的绘画作品寄存在上司处。顾恺之对自己的这一橱画是深为珍惜的。他将画卷装进一个大橱，挂上锁，还糊上了封条。他走后桓玄即发橱后隔板将画取走。顾恺之回来见挂锁和封题的标签依然如故，但橱内的画卷却没了。他明知是桓玄阴盗画卷，却大为惊叹地说："妙画通灵，变化而去，如人之登仙矣。"这是假痴。

桓温在世时和顾恺之关系不错，曾评价曰："恺之体中痴黠各半，合而论之，正得平耳。"由此可见，桓温还是识得人的。在顾恺之身上，确实是一半痴愚一半狡猾。恒玄比他老子的野心更大，但却缺乏桓温的识人智慧，他没有看出顾恺之的"痴"是假痴和畏痴。而顾恺之不看好桓玄，却是具有相当远见的。元兴元年（公元402年），桓玄起兵攻入都城建康，次年代晋自立。桓玄从称帝到兵败出逃被杀，只有八十天。桓玄之乱中顾恺之未受牵连，这要归功于他的装疯卖傻。

这仅仅是些人生小故事。顾恺之对中华文明史作出贡献的是他的杰出绘画。

顾恺之的人物画除释道佛像、宗教壁画外，还大量描绘了古代仕女和名流



列女仁智图（局部三）



列女仁智图（局部四）

高士。顾恺之作画力求以形写神，神形兼备。后人评论其画：意存笔先，画尽意在，笔迹周密，紧劲连绵。其笔法如春蚕吐丝，轻盈流畅，遒劲爽利，被后世称为“铁线描”。他作画造型布局六法俱全，运思精微。他师承卫协，与比他稍晚的南朝宋画家陆探微、南朝梁画家张僧繇并称“六朝三杰”。唐代张怀瓘对其画评价甚高，以卫协为坐标，评曰：“张僧繇得其肉，陆探微得其骨，顾恺之得其神。”

在两次幕府任内，顾恺之游历了安徽、山东、浙江、河南、湖北、江苏、浙江、江西广大地区，饱览山川景色，积累创作素材，画出了《秋江晴嶂图》、《庐山图》、《雪霁望五老峰图》等名作。其中，《雪霁望五老峰图》被推崇为山水画的开宗立派之作。此外，还有不少以飞鸟走兽为题材的杰出作品，如《凫雁水鸟图》、《虎啸图》、《狮子图》、《水鸟屏风》等。然而这些名画在历史的长河里都化作了尘埃，被唐宋画师临摹并留存于世的只有《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女仁智图》和《斫琴图》四件。

如开篇所言，《女史箴图》现藏于大英博物馆，是一件唐代绢临本。另一件为宋代纸临本，收藏于北京故宫博物院。“女史”是古代女官名，后来成为对知识妇女的尊称。“箴”是规劝、劝诫的意思。西晋惠帝司马衷是个弱智，国家大权为其皇后贾氏独揽，其人善妒忌，多权诈，荒淫放恣。朝中大臣张华便收集

历史上各代先贤圣女的事迹写成九段《女史箴》，以为劝诫和警示，被当时奉为“苦口陈箴、庄言警世”的名篇，流传甚广。后来顾恺之就根据文章的内容分段作画，各录箴言一段，故称《女史箴图》。唐人摹本上盖满了从8世纪起历代收藏家和皇帝的印章，后面有金章宗和其他名人的题跋，还有乾隆皇帝御笔绘制的一束兰花。画后有顾恺之自己的签字，这幅画可能是世界上最早的有画家签名的作品。

《洛神赋图》为北宋摹本，绢本，水墨着色，纵27厘米、横572厘米，是顾恺之以三国·魏诗人曹植的著名诗篇《洛神赋》为题材创作的巨幅绢本着色画卷。曹植是曹操的第二个儿子。曹植和他的哥哥曹丕跟着曹操大破袁绍的时候，得到甄氏女子。曹植喜爱甄氏，曹操却把甄氏许配给曹丕。一次曹植到京城朝见，得知甄氏已抑郁而死，心里非常难过。当他在归途中经过洛水时，更激起了他对甄氏的怀恋之情。追想宋玉所讲的神女故事，作了叙事赋一篇，名《感甄赋》，后被曹丕和甄氏之子魏明帝改名为《洛神赋》。这是我国古典文学中极为有名的一篇韵文。画卷中顾恺之巧妙地把诗人的幻想以造型艺术加以形象体现。洛神多次出现于水面，手持麈尾，衣带飘逸，姿态委婉从容。她似来又去，含情脉脉，表现出一种可望而不可即的无限惆怅。曹植头戴梁冠，身穿宽袖大袍，在打着华盖的随从者的簇拥下，有着贵族诗人的优雅气度。

《列女仁智图》亦是宋人摹本，现藏北京故宫博物院。传为顾恺之根据汉代刘向所著《古列女传》人物故事而创作，内容是颂扬与标榜妇女的贤惠与美德。此画卷省掉背景平列人像，是汉代同类题材大多采用的画法，称作“平列构图布局法”。由于顾恺之出色的画技，通过人物的姿态表情，使平列的人物之间有了内在联系。

《斫琴图》传为宋代绢摹本。此图描绘古代文人学士制琴的场景。由于没有具体的故事背景，也没有相关的文字说明，此画的特点是强调了人物形象的各自特征。现藏北京故宫博物院。

积数十年绘画经验，顾恺之写出《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》等有关绘画理论的著作，提出“以形写神”、“迁想妙得”等论点，对中国绘画艺术的发展产生了深远影响。《魏晋胜流画赞》一文讲述了绘画的临摹方法，以及



斫琴图（局部）

选绢、着色、布局、画山、画人应该注意的事项，其中记录了一些作画的经验。他的《画云台山记》是一篇很有价值的文章，描述了山石涧流险峭之势、石峰孤松画法，还穿插着凤鸟“婆娑体仪，羽秀而详轩尾翼”和白虎“匍石饮水”等片断。这篇文章有助于后人了解早期山水画的内容和风格。

顾恺之还作有不少诗文，流传于世的有《风赋》、《观涛赋》、《筝赋》、《四时诗》、《虎丘山序》等。顾恺之约在东晋义熙二年逝世，终年六十一岁。《晋书·顾恺之传》记载：恺之“尤善丹青，图写特妙，谢安深重之，以为有苍生以来未有之也。”

魏晋南北朝时期是中国历史由统一到分裂的混乱时期。这一时期的文化艺术却奇异地飞跃发展起来。这里包涵着几个重要因素：一是战乱流离虽给社会造成破坏，但却促进民族文化和地域文化的交流与融合；二是佛学的兴起，导致美术的兴盛；三是士族的产生推动了文化艺术的发展。这一时期人们挣脱了正统儒学的精神羁绊，个性得到张扬，绘画艺术得以蓬勃发展。壁画、漆画从技法到形式都趋于高超。绘画理论的研究开始发端，谢赫在《画品》中提出绘画的社会功能和品评标准，无疑这种专业评说使绘画开始成为一个独立的艺术门类。而被尊为画祖的顾恺之和他的卷轴画是那个时代最具代表性的。

第五节　张僧繇的神笔

神笔马良是一则美丽的童话故事。说的是古代有个叫马良的穷孩子，在路过学馆时看到老师在教学生作画，于是也萌生了学画的念头。马良历经磨难，终于成为一代神笔。他画的图像只要点上眼睛就会变成活物。马良的画名传到皇宫，皇上派兵抓他去作画。马良在皇帝威逼下画了牛鬼蛇神，点上眼睛后牛鬼蛇神都活了起来，把皇宫搅得一塌糊涂，他自己乘机脱了身。后来他隐居于山野为穷苦百姓作画。

神笔张僧繇却是个真实的历史人物。他是南朝梁武帝（公元502—549年）时期的著名画家，吴中（今江苏苏州一带）人氏，生卒年份不详。史料只记载张僧繇出身于一个贵族家庭，他的祖辈父辈都做过些什么，他幼年过的是什么生活，这些关键性的信息在他的履历里一无记载。

考察此前知名画家的经历，在门阀制度盛行的魏晋南北朝，出身于小吏家庭的曹不兴是个特例。由于青年时期在阳羡与孙权结识并得到后者的赏识，曹不兴才有可能成为东吴的宫廷画家。顾恺之虽然出身士族，但从他无力购买纸张而在砖地上习字练画，进入仕途后仅担任参军一类低级军官的经历看，他家的门第只能称作寒门士族。而顾恺之的学生陆探微则出身于平民，艺术史家对他评价甚高，但他无一件画作传世，哪怕是唐宋人的摹本，有关他的生平事迹更是羚羊挂角无迹可寻。


张僧繇像

有关张僧繇的早期经历，历史文献只提供了片言只语。唐代李嗣真在《续画品录》说他“俾昼作夜，未曾厌怠，惟公及私，手不释笔，但数纪之内，无须臾之闲”。这段话既可理解为张僧繇年轻时的勤学苦练，也可视为他作为



红日临江图

一名画家的业精于勤的可贵精神。在任何门类的艺术创作中欲取得超凡脱俗的成就，在技艺手法上都要经受千锤百炼的磨砺，亦必须付出比常人艰巨得多的努力。民间传说中的神笔马良且经历了一个画家成名过程中的所有磨难，有理由相信，历史上享有神笔美誉的张僧繇也应该拥有与马良相仿佛的学画过程。

张僧繇应该是幸运的。贵族出身的家庭背景使其仕途通达。他杰出的绘画才能又得到了南朝梁武帝的赏识。他首次在历史舞台上亮相，即为梁武帝第八子武陵王萧纪的国侍郎。国侍郎的品秩仅居正九品下，但却是中央政府派往诸侯国的顾问官，拥有相当的权力。张僧繇此后曾担任与书圣王羲之相仿佛的右军将军与吴兴太守等军职文官，都是掌握一定实权的地方大吏，但他在政治上好像并没有多大作为，史籍对此不着一字。真正让他在星空中闪烁千古的是他担任了直秘阁知画事一职。秘阁是皇家收藏图册秘笈、法书名画的场所，由汉武帝刘彻所创，目的是汇集图书资料，以佐王朝的统治。秘阁这一名称经历了东汉、魏晋，一直沿用到南朝，至梁武帝萧衍时，由于规模扩大，于是设置了“知画事”的官职负责管理。这一职务略等同于前朝后代的中书舍人，授予张僧繇与他擅绘画与精鉴赏密切相关。据唐人裴孝源所著《贞观公私画史》记载，萧梁王朝秘



二十八宿神行图卷一



二十八宿神行图卷二

阁所藏法书名画非常丰富，这无疑对张僧繇的艺术发展具有深远的影响。

此后，有关张僧繇的事迹随处可见，也使他在中国绘画史上占据了一席之地。

南朝齐谢赫的《古画品录》中记载："不兴（曹不兴）之迹，代不复见，秘阁内仅一龙头而已。"张僧繇有机会得观曹不兴所画龙首，也学到了曹不兴的秘技，但他对此画有些不以为然。传说张僧繇在龙泉亭上画了许多青溪龙，而将曹不兴的龙头画深藏秘阁。到梁武帝太清年间，龙泉亭遭遇雷击，秘阁的墙垣震塌，露出了曹不兴的龙头画。张僧繇赶到现场，收拾了法书名画后再观赏龙头，这才品味出这幅画是件神妙的佳作。由此说明，即便是天分再高的画家或鉴赏家，其审美境界的提高也有个循序渐进的过程。

张僧繇曾在建康（今江苏南京）安乐寺内殿画了四条白龙，都不点眼睛。别人问他为何如此，他答道："点了眼睛之后，这些龙便会腾空飞去了。"人们都以为他是开玩笑，纷纷要求他给白龙点上眼睛。张增繇只好给所绘的白龙点睛。当他给第二条龙点上眼睛后，安乐寺内狂风大作，飞沙走石，雷鸣电闪，两条点了睛的白龙腾云驾雾而去。雨过天晴，只剩下两条未曾点睛的白龙尚在寺院残壁上。这件事惊动了朝野，人们纷纷口耳相传，终于在中国文化史上演化





二十八宿神行图卷三



二十八宿神行图卷四

成“画龙点睛”这一成语。宋人计有功在《唐诗纪事》中记载：张僧繇曾在苏州昆山华严寺内画龙于壁。每逢风雨交加，所画的龙便仿佛要腾跃飞去。僧人们害怕，又请张僧繇再画上铁钉铁链将龙锁住，从此才相安无事。

除了画龙，张僧繇也擅长画其他物像。

唐人张金在《朝野金载》中记载：润州（今江苏镇江）兴国寺的殿梁上经常有鸠鸽等鸟雀栖息。鸟粪玷污了佛像，僧人苦于无法驱赶，遂请张僧繇在东西壁上各画一只侧首向殿外窥视的鹰鹞，致使鸠鸽再也不敢入殿栖息。

《湖州府志》记载：张僧繇曾画了两头狮子，密悬于寝宫禁门之上，使久患风疾而医治无效的昭明太子从此痊愈。

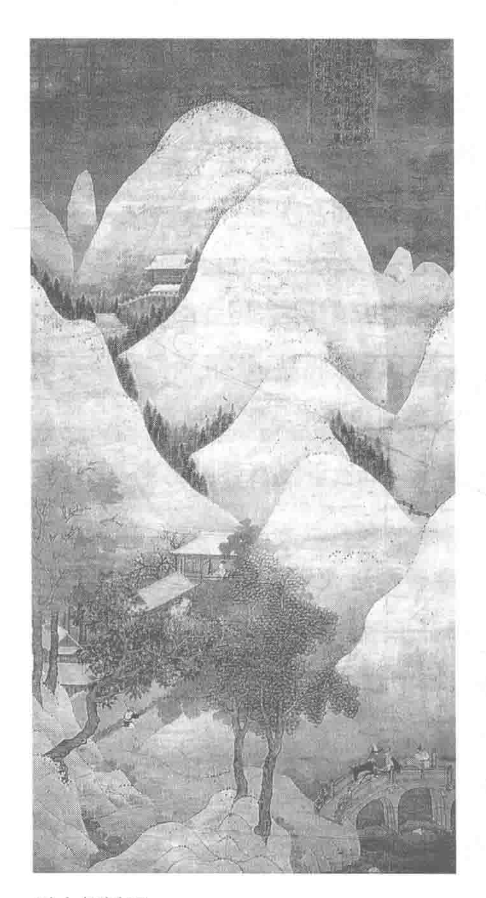
唐人刘长卿在《画僧记》中记载：张僧繇曾画过《天竺二胡僧图》。因河南王侯景举兵叛乱，战乱使画中的两僧被人撕开拆散。后来，其中一个胡僧像被唐朝右常侍陆坚所收藏。陆坚病重时，梦见画中胡僧告诉他：“我有个同伴，离散了多年，他现在洛阳李家，你要是能找到他，将我们俩裱在一起，我们当用佛门法力帮助你。”陆坚按胡僧所示寻到洛阳李家，果真找到了另一个胡僧的画像。陆坚花钱买下后请裱画店将两位胡僧裱到一张画上。《天竺二胡僧图》恢复原状后，陆坚的病果然痊愈了。

这类传说或稗官野史在今天看来，似乎都有些荒诞不经的神怪成分，但后人不应忽视在当时特定的认知条件下，这类故事在时人心目中留下的印象。实际上，这类在某一特定时期由特定的人或事引发而广为流传的故事，也如民歌俚语一样，是一种民情、民风和民意的表达。它们所反映的，是更为率真的对绘画的直观认识，也是时代审美特征在绘画上的具体表述。

张彦远在《历代名画记》中写道："张画所有灵感，不可具记。"有关张僧繇画艺高超、甚而通灵的神话般传说之多，无疑表达了一种普遍的赞许态度，也说明他在艺术表现的传神和逼真性方面达到了一个前所未及的崭新高度。

张僧繇一生足迹甚广，除了在建康、武陵、吴兴等地任职外，还曾受命远赴蜀地。昆山、润州（镇江）、江陵等处也曾留下他的壁画遗迹。

张僧繇最擅长的还是画人物。当时，梁武帝的几位王子分封各地。父亲想念儿子，就派张僧繇前往王子的封地描绘他们的音容笑貌。张僧繇完成了使命，梁武帝看到几位王子的画像就像见到了他们的真人一样。梁武帝好佛，凡装饰佛寺，多命张僧繇画壁。他所绘佛像自成风格，被称为"张家样"，为雕塑者所楷模。



雪山红树图

江陵有座天皇寺，是南朝齐明帝萧鸾时所建，里面设有柏堂。梁武帝让张僧繇为天皇寺画佛像壁画，他在柏堂里画上如来佛、卢那舍和孔子等十位哲人的画像。梁武帝责怪他，问："佛门内怎么能画孔子的像？"张僧繇回答："以后说不准还要仰仗这位孔圣人呢。"待到后周灭佛时，焚烧拆毁天下寺庙佛塔，唯独天皇寺柏堂

墙上因画有孔圣人的画像而没有被拆毁。

张僧繇对绘画的另一大贡献是吸收天竺（今印度）佛画中的“凹凸花”技法。据《建康实录》所载：“一乘寺，梁邵陵王王纶造，寺门遗画凸凹花，称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法，施色朱及青绿，远望眼晕如凹凸，近视即平，世咸异之，乃名凹凸寺云。”所谓凹凸画法，就是现在所说的明暗法、透视法，这在中国本土绘画中是没有的。这种方法对于形体的空间塑造有很大帮助，能使画面具有立体感，收到逼真的效果。天竺凹凸画法与印度佛教在汉末同时传入中国，至南朝梁，与佛法大兴有关。张僧繇作为一个高超的画家很快便注意到了天竺绘画这一神妙之处并加以吸收，从而为中国人物画的发展增添了奇光异彩。《宣和画谱·张僧繇卷》记载：“僧繇画，释氏为多，盖武帝时崇尚释氏，故僧繇之画，往往从一时之好。”

张僧繇所画佛像“面短而艳”的“张家样”式，是与其他人物画大家进行区分的明显标志。在此以前张怀瓘就认为：“张得其肉，陆得其骨，顾得其神。”“得其肉”即指张僧繇之画，人物形体丰腴美艳，这种形象的出现与整个社会的审美风尚转变密切相关。“张家样”对后世影响很大，南朝梁以后，张僧繇的绘画风格成为两百多年间的主流画风。据《历代名画记·论师资传授南北时代》记载，隋唐很多著名画家都追随张僧繇，被称为百代画圣的吴道子，也一直公认为远师自张僧繇。《宣和画谱·道释一》载，唐代阎立本也是师学张僧繇的：“立本尝至荆州，视僧繇画，曰：‘定虚得名耳！’明日又往，曰：‘犹是近代佳手。’明日又往，曰：‘名下定无虚士。’坐卧观之，留宿其下，十日不能去，是犹欧阳询之见索靖碑也。”

这与张僧繇本人对曹不兴所绘龙头画的鉴赏有异曲同工之妙。

也不是所有的艺术史家对张僧繇变革创新持肯定意见的。姚最在《续画品》中评价：“（僧繇）善图塔庙，超越群工。朝衣野服，今古不失。奇形异貌，殊方夷夏，实参其妙。”但他又认为张僧繇的画品不高。“然圣贤晒瞩，小乏神气，岂可求备于一人，虽云晚出，殆亚前品。”他认为张僧繇是远不如顾恺之、陆探微两位的。但这也仅为一家之言。此后的评论家却不以为然，认为姚最不谙张画之妙，判断有误。李嗣真替张僧繇辩解云：“顾、陆已往，郁为冠冕，盛称后叶，


神农伏羲像

独有僧繇。今之学者，望其尘躅如图、孔焉，何寺塔之云乎？”认为张僧繇不仅可以与顾、陆平起平坐，丝毫不逊色，而且还达到了一个新的境界。张怀瓘则说：“姚最称‘虽云晚出，殆亚前品’，未为知音之言。且张公思若泉涌，取资天造，笔才一二，而像已应焉。因材取之，古今独立，象人之妙，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。”张僧繇的天才、大家气度，有目共睹，他独特的艺术创造，当然应置身于大家之列。

人物画自齐入梁，发生了很大的转变，无论是创作技巧还是对象形貌，显然不同于六朝早期以陆探微为典型的“秀骨清像”密体画。时代的发展给艺术创作注入了许多新的因素。张僧繇在继承前人艺术成就的基础上，融化和吸收了各种新因素，创作出一种与以往大不相同的丰满健康、华艳悦目的新形象。

总结张僧繇绘画的风格特征和艺术贡献，应从技法开拓和人物样式创新两方面入手。

顾、陆及以前的中国人物画表现都是通过线条来完成，线条的完美是画面成功的唯一保障，这种状况到张僧繇时逐渐发生了变化，线条是画面完成的重要因素，但不起决定作用。画家已不满足于仅仅通过“连绵不断”的周密线条所达到的“精利润媚”效果，而是要创造性地采用新的方法。在用笔上，张僧繇坚持中国画的传统，将中国书法中的各种用笔借用到绘画创作之中。如果说顾恺之在创造“描”法时有意识地摈弃了书法中的笔法，那么，张僧繇在发展“描”法的同时则有意识地吸取了书法中的笔法。西晋时期，中国出了位书法家卫夫

人，她是书圣王羲之的老师，曾写过一篇著名的书法理论著作《笔阵图》，其中分析了书法中不同的笔法。张僧繇在绘画创作中仔细研究了这部著作，点、曳、斫、拂等笔法，均依卫夫人《笔阵图》的要求，一点一画，别是一巧。这样就使新奇的形象能在具有民族特色的技巧中获得更广泛的认同。由于他有了这些成就，故而他的画受到了上下一致的赞赏。

在接受并消化天竺画法的基础上，张僧繇通过长期的绘画实践，开始直接用色彩作画，创立了没骨法的绘画技法。其形式是用青绿重色皴染山水画，染出明暗，配以勾勒的古树乔木，视觉效果接近西方绘画。传为张僧繇所作的《雪山红树图》最为典型。明代蓝瑛亦作过有益的尝试，其《红树青山图》即是效仿张僧繇没骨法的代表之作。张怀瓘称其为："张、吴（道子）之妙，笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。"为了与顾恺之和陆探微以线条为主绵密勾勒的画风相区别，张僧繇的这种画法被称作"疏体"。从此，一种新的绘画二元审美观建立了，它是对以前绘画原则的丰富与拓展。"若知画有疏密二体，方可议乎画"，这种新观念、新规范的确立，张僧繇功不可没。

张僧繇所处的时代，正是中国绘画体系达到完善的阶段，也是印度佛教艺术在中国广为流传的鼎盛期。以绘画为例，华夏民族的精英们要以宽宏博大的胸襟接纳和改造外来的艺术样式，融



红树青山图（摹本）

合其长处以进一步发展民族的绘画艺术。在那特殊的时空舞台上，必须要有一位学识修养精深、绘画技法全面而又拥有创新意识的大艺术家作领军人物，否则就不能完成这一时代所赋予的艺术创新的使命。张僧繇很幸运地担当了这一角色。

张僧繇正是在这两方面都作出了突出贡献的代表。他继承了顾恺之所提出的"传神论"，把"阿堵传神"的理论运用于一切绘画的形象创造中。如果说顾恺之在强调"阿堵传神"时还主要局限于人物神态的表达上，而张僧繇则把这一特定的理论发展到了对一切艺术形象的创造上。对华夏民族文化中集体崇拜的龙图腾，他能通过生动而高超的描绘，赋予其生命，使之能在点睛后破壁而去。透过种种传说的迷雾，其表述的核心展现的还是民族绘画中"传神论"进一步发展的轨迹。

在这一特定的历史背景下，张僧繇的画能最广泛地受到各方面、各阶层的赞赏，使他的画成为一种时代文化的表率得到广泛的认可，这是不足为奇的。由于时代远久，可确指为张僧繇所作的传世作品已不复存在。在中国许多古代石窟壁画中，那些来自南北朝时期的各类典型形象，都隐藏着张僧繇的绘画影子，受到他的影响，他所绘制的佛画中，宫女面短而艳，为天人相，武士须发如神，这类形象在许多唐代壁画中仍是最主要的典型。

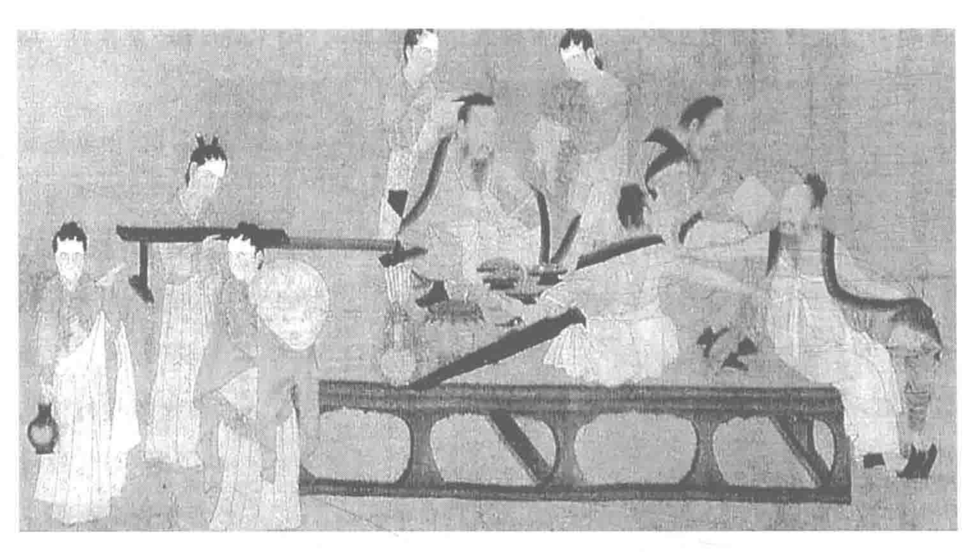
后人把张僧繇尊为"画家四祖"之一。所谓画家四祖，是指东晋时期的著名画家顾恺之与他的学生陆探微、南朝画家张僧繇及唐代画家吴道子。在四祖中，张僧繇是一个承上启下的关键人物。历代文献中，著录了他所画的二十三处寺庙壁画遗迹，也记载了他那日益稀少的传世画作及与日俱增的深远影响。唐代最著名的雕塑家杨惠之与画圣吴道子都直接继承了他的风格。唐代有歌谣曰："道子画，惠之塑，传得僧繇神笔路"，比较中肯地道出了这一点。张僧繇以他那画龙点睛的神笔，永远在中华民族的文化史册中占据着光荣的一席。

见诸著录的张僧繇作品有《二十八宿神形图》、《梁武帝像》、《汉武射蛟图》、《行道天王图》、《清溪宫神怪图》、《摩纳仙人图》等，分别著录于《宣和画谱》、《历代名画记》、《贞观公私画史》。传世作品有宋摹本《五星二十八宿神形图》，现藏于日本大阪市立美术馆。

第六节 杨子华与曹仲达

东汉明帝（公元58年）登基时照例大赦天下并举行隆重的加冕典礼。入夜，明帝梦见金人在他的殿堂飞行。次日他询问梦中金人的来历，近臣说那是西方一位叫佛的神，佛的出现预示着皇朝兴旺的未来。明帝听了大喜，于是派遣数位使臣前往天竺国求取佛法。两年后使臣归来，带回来两位西域僧侣，还有一匹白马驮着佛像和经卷。明帝审视这匹白马驮来的经卷和佛像，那经卷文字如同天书，但那面目端庄的佛像却马上得到明帝和他的大臣们的喜欢。他令建造白马寺，此后两位西域高僧长期居住洛阳译经传教。这则白马驮经的故事被后世视为佛教在中国传播的起始，佛教逐渐发展成最受老百姓喜欢的宗教信仰之一。

佛教在古代曾被称为“象教”，因为它以图像作为传播教义的重要辅助手段。伴随着佛教的传播，其建筑和以佛教题材为主的绘画和雕塑成为中国古代艺术中一个重要的门类。在我国，由于民众对佛教的普遍信仰，使得佛教绘画受到社会各阶层的爱好。历史上许多享有盛誉的画家和文人，都曾致力于佛教绘画的



杨子华 · 北齐校书图（北宋摹本）


杨子华像

创作与探索，而广大的民间画工则创造了以敦煌壁画为代表的不朽之作。

在佛教绘画中，佛、菩萨、罗汉、高僧以及佛国天堂里的众神都是常见的形象。他们组成了神奇的佛国世界。佛教通过他们的事迹告诉古往今来的信徒有关人生的种种生死轮回和善恶报应，从而形象地宣传佛教教义。佛教在中国的传播过程中，受历史的和环境的濡染并与之融合，逐渐形成植入了中国传统文化基因的宗教。同样，佛教绘画和雕塑作为一个外来艺术品种，也经历了一个本土化演变的过程。在这一过程中，它又和不同时代的社会风尚、审美潮流以及艺术样式相融合，在题材、风格上体现出鲜明的时代特征。

南北朝时，张僧繇运用凹凸法（以色彩的浓淡烘托阴影）塑造了一种面短而艳的佛教人物形象，陆探微创作的反映南朝士大夫审美取向的秀骨清像人物样式和来自中亚曹国的画家曹仲达创造的衣服紧贴身体而显露曲线的曹衣出水的佛像样式，先后在佛像制作和绘画中风行一时。这些都是在吸收外来样式的基础上形成的具有本土特点的艺术样式。“张家样”、“陆家样”和“曹家样”均成为后世佛教人物画的典范。

有一位画家与他们生活于同一时期，擅画佛像而又不以佛画名世，他就是北朝齐国的杨子华。杨子华，生卒年不详，其主要活动集中于公元550—577年间。

史载杨子华在西魏都城的永福寺画完壁画，那主持相当满意，开光之日，长安城内官绅百姓争相观瞻交口称誉。杨子华收到银子后启程回家，刚进入北齐地界他即遭到守卫军士的拘捕。杨子华分辩自己不是西魏的探子，他是位画师，本就是北齐臣民。然而如虎似狼的军士没听他的，押着他日夜兼程赶往北齐的都城。当一行人抵达邺城，杨子华被直接送入了皇宫。杨子华在等待处分时想东魏西魏原本是一家人，两边的百姓是可以走动的，自己到长安画画赚点银子还不至于惹来杀身之祸。

当长廊里传来宦官悠长的“着画师杨子华觐见”的吆喝声时，杨子华听出其中没有杀气，于是坦然上殿。杨子华的判断没错，他的绘画声名远扬，传入北朝齐国的大内而惊动了皇上。他受到礼遇，被聘为宫廷画师。杨子华擅画贵族人物、宫苑、车马，所画骏马尤其生动逼真。据传其壁画上的马在夜间会发出吃水草的声响或昂首嘶鸣的幻觉，图龙于绢素，舒卷辄云气萦集。北齐世祖高湛爱其绘画，赐其担任直阁将军员外散骑常侍，使居林中，非有诏不得与外人画，天下号为“画圣”。

时有王子冲善棋通神，与杨子华并称二绝。

阎立本评曰：“自像人以来，曲尽其妙，简易标美，多不可减，少不可喻，其唯子华乎？”这时期杨子华的代表作有《斛律金像》、《北齐贵戚游苑图》、《宫苑人物屏风》、《仪卫出行图》、《邺中百戏狮猛图》等，著录见于《贞观公私画史》。杨子华也被认为是画牡丹的第一圣手。北宋大文豪苏轼在欣赏杨子华所画牡丹时赞叹：“丹青欲写倾城色，世上今无杨子华。”

翻阅厚重的中国历史，北齐享国仅二十八年，这在历史长河中仅仅是弹指之间的事，然而当时的北齐统治者却自认为是真命天子。被追谥为北齐神武皇帝的高欢起兵边镇建立军功，明谋善断宰制朝廷，直至两魏相争战死沙场。史载在最后的玉壁之战中，东魏兵苦攻玉壁城五十多天，战死病死士兵七万多人。


北齐墓壁画

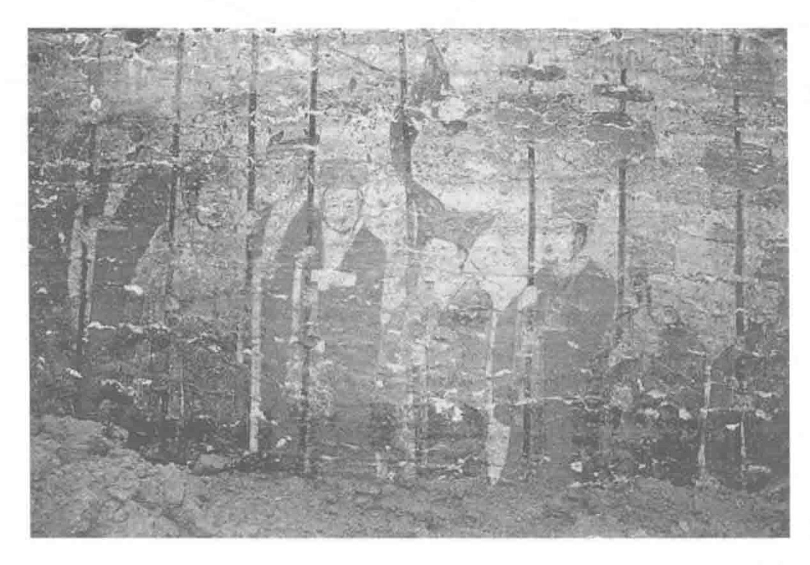
高欢忧愤发病，卧床不起。入夜有大星坠于营中（古人认为陨石是将星坠落），高欢惊惧，解围而走。归途中，军中讹传高丞相被人射杀。西魏闻知，又派大军四处高喊：“劲弩一发，凶身自殒。”为稳定军心，高欢不顾病重之身，在露天大营召集诸将宴饮，令大将斛律金唱敕勒歌：

敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野。
天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。

高欢本为鲜卑化了的汉人，长期生活于边关，深知敕勒歌的含义。他亲自和唱，哀感流泪。公元547年正月朔日，恰巧日蚀。垂死的高欢叹道：“日蚀为我，死亦何恨！”

高欢死后，其长子高澄独揽东魏朝政大权。在高澄将篡未篡之时被家奴刺杀，次子高洋袭爵位。他很快废掉东魏的傀儡皇帝，建立齐国，迁都邺城，史称北齐。高洋在位初年东征西讨，北齐疆域东至高丽，北临大漠，南接长江，西与西魏对峙。

在经历了一系列的血雨腥风后人心思定，高洋亦留心政务，削减州郡，整顿吏治，训练军队，加强边防，使北齐在很短的时间内强盛起来。和谐的社会需要



北齐墓壁画1

粉饰，而北魏至北齐诸帝均信奉佛教，于是以邺城为中心，北齐在全国建造起多座寺院。时风使然，建造寺院要画佛教题材的壁画。有多少座寺院就需要多少个画工，身为宫廷画师的杨子华分身乏术，他亟须有人相助，然而选遍北齐全境也没相中合适的人选。而这时，注定要以“曹衣出水”名垂画史的曹仲达则还在西域的沙漠间艰难地往东跋涉。

曹仲达的从艺之路恰如沙漠中的旅人般充满了曲折艰难。他是西域曹国之粟特族人，生卒年不详，原名迪亚达，北朝齐国画家，其主要活动时间比杨之华略晚几年。

粟特族居住于葱岭（帕米尔高原）以西，曾建立康、安、米、曹、石、何等邦国，汉文献谓之昭武九姓。这些邦国的城郭往往为横亘于欧亚大陆的丝绸之路枢纽，乃是东西方贸易的转运站，居民因此致富。粟特人以经商闻名于世。史载康国粟特人“善商贾，好利，丈夫年二十去旁国，利所在无不至”。粟特人主要的商业活动是从中原购买丝绸，而从西域运进体积小、价值高的珍宝，如宝石、美玉、玛瑙、珍珠等。《南部新书》记载长安城内“西市胡人贵蚌珠而贱蛇珠。蛇珠者，蛇之所出也，唯胡人辨之”，说明粟特人善鉴珍宝。六畜也是粟特商人出售的主要商品，突厥汗国境内的粟特人主要承担着这种以畜易绢的互市活动。粟特人经商成功的奥秘，除了精通业务、善于筹算、不畏艰险、谙熟各种



北齐墓壁画2

语言以外，还投附当政的政治势力，或用宗教活动掩护商业活动。粟特人的宗教信仰相当复杂，主要有佛教、祆教、摩尼教等。粟特人成年后须脱离家庭，自去经商谋生。孩子一降生就进行经商教育，至“男年五岁，则令学书，少解，则遣学贾，以得利多为善”。及成人更须与父母、兄弟分居，兄弟之间如发生利益纠纷，不耻诉于官府。

迪亚达出身于这样的部族这样的家庭，信奉佛教和成为商人似乎是顺理成章之事。可世界上许多事物的发展存在着不同的指向，迪亚达信奉佛教后没有只停留于信仰的层面，他去过几次寺庙后深深爱上了那供奉在莲花宝座上的佛像和寺庙四壁的绘画。迪亚达自幼喜欢画画，在没有征得家人的同意下，他在撒马尔罕跟一位老画师学了几年。当他将佛像画得很好并萌生要在原有基础上将佛像画出自己心目中的形象时，脾气暴躁的父亲折断了他的画笔，逼着他加入了骆驼商队。迪亚达现在是一个行脚商人，可他并不喜欢这一职业。


北齐墓壁画 4

成为商人也有好处，迪亚达可以四处观览家乡以外的佛教寺院。在他二十出头后，父亲将他托付给族人统领的商队，让他踏上了漫漫旅途。

沙尘遮天蔽日，狂风怒号，被摧折的胡杨树枝骨碌碌滚来，随即又飘向迷蒙的远处。沙尘暴终于停息了，刚才还如同锅底般的天幕一下变得蓝湛湛的，太阳重新炙烤着旅人的肌肤。头领吆喝一声，骆驼商队从匍匐的避风处

站起来，抖落身上的黄沙，又继续往东方走去。浩瀚的沙漠无边无际，唯有那新月形的沙丘如大海的涌浪般在旅人的脚下向远方伸展。告别家人，年轻的迪亚达从撒马尔罕出发，随骆驼商队从费尔半纳谷地一直往东。翻过葱岭（今帕米尔高原），穿越塔克拉玛干沙漠……沿河西走廊来到黄河边上，那向往中富庶的汉地呈现在商队面前。

然而他们来得不是时候。当他们逶迤进入关中平原，东魏和西魏的争战刚刚结束，执掌西魏实权的宇文泰暴病而亡，长安城内市面萧条。听说高洋废了东魏的傀儡皇帝，建立齐国，正在邺城大兴土木营造宫殿，想那儿应该生意兴隆，头领于是带着骆驼商队继续往东行走。年轻的迪亚达被裹挟在扬起的黄尘中到达了邺城。商队安顿之后，他即被头领指派上街叫卖香料、地毯和金银器皿。迪亚达行走在邺城的大街小巷，心情却变得愈益抑郁。当他看到邺城新起造的寺庙内在大画壁画，心想什么时候自己也能加入画师的行列呢？

也许是他高鼻深目的外貌特征，也许是他观赏佛教壁画时的虔诚眼神使然，迪亚达的举止引起了一个人的注意，那就是杨子华。当北宣寺门口响起争执声时，杨子华正画得双肩发酸而在庭院内散步看天。他闻声走到寺庙门口问发生了何事。守门人说北宣寺还没开放，可这外国人一定要闯进来看什么佛像。杨子华说客官想拜佛可以先去别的寺庙，等这儿画好了壁画再进来烧香。迪亚达说他就是想看看壁画。杨子华沉吟道阁下也懂佛画？迪亚达鞠了一躬说他是个从西域来的画师。杨子华再打量一眼迪亚达，想是骡子是马拉出来一蹓就知道了，于是说请跟我来。大画师发了话谁也不再阻拦，迪亚达跟着杨子华来到了大殿一侧。这儿正在绘制大型壁画，杨子华拿出一张纸说就按壁画临画一纸。迪亚达打量那尚未完工的壁画，先在纸上起了草稿，然后勾勒线条，调色渲染，连壁画未完



曹仲达像

工的部分也按自己的理解补画完整。杨子华从脚手架上下来，端详画作，见这外国人果然善画，先介绍了自己，又问迪亚达姓什么叫什么什么地方人，在家排行老几。迪亚达操着还有点生硬的汉语说自己是西域曹国人氏，叫迪亚达，在家排行老二，并自幼喜欢绘画，曾在家乡学过画画。杨子华有点喜欢这个皮肤黝黑的年轻人了，建议他到了中土要随中土习俗，可以改名叫曹仲达，愿意的话就随他画画。叫什么名字无关紧要，迪亚达一听杨子华愿意纳自己为徒，便学着中土士人的样纳头跪拜。从此，迪亚达改名曹仲达，就做了杨子华的绘画助手。

北齐境内的寺庙壁画陆续绘成之际，邺城北宣寺的装饰也全部完工。开光之日，从皇宫到北宣寺门口卫士环立，武成帝高湛由文臣武将簇拥着前来进香。礼佛结束后高湛观览壁画，对杨子华的画艺称赞不已。杨子华适时引荐了曹仲达，曹仲达献上装裱好的佛画。那高湛虽然贵为国君，可审美还是俗眼，他觉得画风怪异，他欣赏不了曹仲达取法印度笈多式造像而移用于绘画的新技法。高湛拂袖离去，杨子华也不敢再带曹仲达进宫。杨子华让曹仲达住进家里，方便下朝后伺候自己作画。春去秋来，曹仲达的画一点点融入了中土画风。杨子华想伺机再次引荐时，高湛得病，说想念祖先了，让他住进皇宫，以文宣帝高洋命文士樊逊和高乾和等人刊定大内收藏的《五经》诸史的情景为题材，精心绘制一件卷轴画，那便是绘画史上著名的《北齐校书图》。杨子华领命后不敢怠慢，一边写生一边向参与校书的文臣收集素材。杨子华也没有忘记徒弟曹仲达，他写了封信，推荐曹仲达随好友袁昂学习笔墨技艺。



北齐佛像1

曹仲达告别师傅，踏上了南行之路。

袁昂本是扶乐人氏（今属河南），在南朝梁国当着尚书令兼司空的大官，也是南北朝时著名的书画大家。袁昂本名千里，仕南齐时任吴兴太守。齐武帝爱其才，赐名昂，改原名为字，命其兼任尚书。史载袁昂以其父死于非命，故终身不听音乐。又由于南朝时政权更迭很快，南朝梁师起，袁昂拒境不受命。待城破被拘，军士献袁昂于殿前。梁高祖萧衍也不责怪他，亦授他任尚书，笑曰："齐明帝用卿为黑头尚书，朕用卿为白头尚书，良已多愧。"由于袁昂注意操守，他在士人中名望很高，世传文人雅士被袁昂接见，感觉很有面子，互誉为"登龙门"。袁昂曾奉敕作《古今书评》一卷，评述历代善书者凡二十五人，多用妙喻，简洁传神，而特推崇张芝、钟繇、王羲之、王献之，对后世影响很大。

然而好事多磨。由于南北朝以长江为界，互为攻守又信息不畅，曹仲达持杨子华手书渡江抵达建康（今南京市）时，袁昂已过世多年。袁家后人看在与杨子华是世交的份上接待了曹仲达，出私家庋藏的书画名作供其临摹。历经三载曹仲达学有所成。北归之前他遍游了南朝的名胜，对各大名寺内留存的张僧繇壁画印象深刻。

曹仲达返回邺城时，北齐朝廷乱象丛生。武成帝高湛昏庸无能，沉湎于美色之中，不思国事，北齐岌岌可危。公元565年，他传位于太子高纬，自任太上皇，最后因酒色过度而死，年仅三十二岁。北齐后主高纬在位十二年，性格亦吝啬荒淫。尽管北齐政权已经风雨飘摇，他自己仍然荒淫无道，自称"无愁天子"。他执政期间最大的致命错误是诛杀名将斛律光，使北齐失去得以抗击强邻北周的得力将领……前几位



北齐佛像2

北齐君王虽昏虐但尚能任用汉人士族，如任杨愔为宰辅，以“维持匡救，实有赖焉”，故有“主昏于上，政清于下”之说。后续的君王一个比一个弱智荒谬，有良知的士人知道，离北齐这座大厦的倾覆已为时不久了。

一起来北齐经商的粟特人大都已经致富，他们在离开邺城时劝曹仲达同返曹国。曹仲达没有答应。他去拜见杨子华时，师傅也正为朝廷内的乱象担忧。此时适逢担任过北齐太尉的徐显秀病故，朝廷迫于压力，答应为徐显秀修建大型墓葬，并派杨子华绘制墓室壁画。杨子华抓住这个机会，带着曹仲达离开邺城这块是非之地，前往晋阳（今山西太原市）徐显秀的府邸。在徐府的逗留只能算一个旅途中的驿站。杨子华和曹仲达根据徐显秀的墓葬设计图构画壁画草稿，待墓室起造成型他们便移师墓穴，日夜作画，以躲避乱世并寄托情怀。

徐显秀少年豪侠，作战勇猛，屡立战功。河靖三年（公元564年）因作战英勇，被封为武安王。北魏末期，他先是参加了尔朱荣的队伍，尔朱荣失败以后归了高欢，然后就一步步进入北齐的政权高层。徐显秀墓为平面近方形的砖室墓，由斜坡墓道、砖券甬道和墓室组成，总长31米，距地表8米。砖砌弧边方形墓室约6米见方，西侧有长方形棺床。墓道两壁、门扉、墓室四壁均绘有彩色壁画，总面积330余平方米，画各类人物200余，陈列各式仪仗，又画兵器、乐器和生活什物若干，物体形状与现实同大。画面内容虽然纷繁，但布局和谐，脉络清楚。

时间倏忽过去了1 500年。21世纪初在太原东郊王家峰发现了北齐武安王徐显秀墓，被评为2003年中国十大考古新发现之一。徐显秀墓葬虽然多次被盗，但绘制在墓道的土墙和砖砌墓壁上的壁画还基本完整。其描绘墓主夫妇宴饮和出行的盛大人物画场景令考古工作者啧啧稀奇，一致认为是迄今已发掘的北齐壁画墓中保存最完好的一座。研究者认为此墓壁画中既有娄睿墓和高洋墓壁画的技法特点，又有其他北齐墓室壁画未能保存下来的新元素。

研究者注意到徐显秀墓的壁画人物在造型上用笔简洁准确，注意表现物象的整体轮廓和结构动势外，其富有变化的色彩晕染手法也大大丰富了人物形象的塑造。其晕染细节集中于人物的眼窝、嘴角、颈项等低凹处。以橘黄色作退晕色，浓淡随结构转折而略有变化，表现男女不同的肤色时则有颜色深浅的区

别。椭圆形拉长的面孔因此变得真实而生动。这种染低不染高的画法不是中原旧有的绘画传统，而是流行于西域的画法。在新疆克孜尔、库木土喇等古代龟兹石窟壁画上，后人还能看到这种画法的原貌。画家先用铁线勾勒出佛与菩萨的面部轮廓，然后用橘黄色在五官和身体的低陷结构上皴染，高起突出的部位往往略施微染或干脆留白，造成立体的形象效果。



北齐佛像3

这种流行于西域的人物画法大约从公元4世纪开始用来画佛窟壁画，并且在十六国时期传到中国的河西地区。敦煌莫高窟早期的壁画通常使用的即是这种画法，直到8世纪前后这仍是龟兹画家最常用的人物画技法。简洁的线条而渐变的色彩相互作用，人物的形体特征得到强调。略微拉长的椭圆形面孔，更突出了人物造型的风格化意味。这种用线简洁而形体周圆的人物画已在北齐时期的壁画和传为北齐宫廷画家杨子华的作品中可以见到，是北齐时期流行的画法，杨子华和曹仲达的绘画被称为“简易标美，多不可减，少不可逾”，属于北朝后期新出现的疏体风格。

这些都是后人对徐显秀墓壁画研究后得出的结论。在杨子华与曹仲达绘制这些壁画时，他们只信奉一种敬业精神，努力把画画好，并没有考虑那么多因素。徐显秀墓壁画完成后，杨子华欲带曹仲达去画别的墓葬壁画，以远离北齐首都邺城这是非之地。然而曹仲达没有答应，他返回邺城，他要实现自己的美术理想。

曹仲达的艺术创作之路走得并不顺畅。据《贞观公私画史》和《历代名画》记载，曹仲达曾画过《卢思道像》、《斛律明月像》、《慕容绍宗像》、《齐武成帝临轩对武骑图》、《戈猎图》及《名马图》等，可见他在杨子华之后也担任过宫廷画家，但这些作品皆湮灭于历史的烽烟之中。唐代宣律《三宝感通记》称曹仲达画佛

"颇有灵感"。张彦远亦评说:"曹师于袁,冰寒于水",谓其师法南朝梁袁昂,有"出蓝"之誉。画史说曹仲达师事袁昂,尤得"袁之绮罗之妙",也就是说曹仲达继承了中原魏晋以来的汉族文化传统,掌握了绣罗人物的技巧,即一种工笔重彩所应用的粗细一致、细劲有力的线条。他所画人物以稠密的细线表现衣服褶纹贴身,似刚从水中出来,给人以薄衣贴体的美感,所以享有"曹衣出水"之誉。

这是后世评论。在曹仲达生活的年代,北朝有杨之华,南朝有张僧繇,曹仲达很难在画坛占据一席之地。才华需要展示,生存需要银子,万般无奈之中,曹仲达应官府之聘出任设计佛像石窟的画师。北朝开凿了无数佛像石窟,无论曹仲达先到了哪一处并设计开凿了哪一座佛像,这都无关紧要。在北朝所有的佛教造像中,曹仲达将他的美术理念、他突出的美术风格——曹衣出水——表现得淋漓尽致。

佛画起源于公元前6~5世纪之间的后释迦牟尼佛时代。据佛教史料记载,释迦牟尼得道成佛之后,一位名叫孤独长者的大富商皈依了他,并为请佛陀到舍卫城度安居而购买了一座花园,在园中修建了住室、储藏室、库房、厅堂、浴室、水池,还开始绘制佛画。这是佛画的最早起源。早期佛教认为释迦佛的形象是不可描述的,一切艺术手法都不可能具体表现其风貌。直到印度阿育王(公元前273—前232年)时,印度佛画中始终没有释迦牟尼的形象。表现佛前生(本生)和今世生平的绘画和浮雕都用象征手法,如佛到一处刻一脚印,说法的地方刻一法轮、宝座或菩提树等。直到公元2世纪犍陀罗时代才出现了佛的形象。中国佛画的兴盛始于魏晋南北朝。这个时代的佛画艺术家代表是戴逵、顾恺之、张僧繇和曹仲达等。戴逵代表作《五世佛》与顾恺之的《维摩诘像》和狮子国(斯里兰卡)



北齐佛像 4

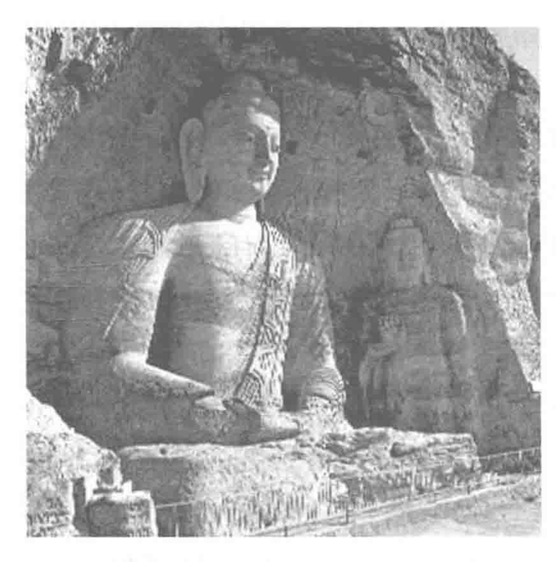
送来的玉佛在当时并称“三绝”。到隋唐时期，经吴道子和周昉的努力，佛画的中国本土化进程终于完成。

中国佛像的雕塑也经历了一个相同的发展过程。在新疆，有古代龟兹、高昌等洞窟的造像。在甘肃河西走廊，有敦煌莫高窟、安西榆林窟、永靖炳灵窟、天水麦积山等石窟造像。往东有山西大同云冈、河南洛阳龙门、山西太原天龙山、河北邯郸响堂山、河南巩县石窟寺、山东云门山、江苏连云港、辽宁义县恨佛堂等大小石窟造像，蔚为盛观。从北魏到隋唐时期，中国佛教的雕塑创造了很多伟大的工程。以上所记的各石窟中，亦以北魏与隋唐时代的最为精美，其中云冈与龙门的石刻可为代表。其他全国各寺院中的金铜造像、石刻造像、木雕、夹纻干漆造像更不计其数。佛教的流传对于促进中国的雕刻与彩塑起到了很大的推进作用。北魏时期的石窟造像受外来影响，但与印度犍陀罗造像和笈多造像相比较，也各有不同的风格。至唐代而民族形式愈益成熟，它的妙相庄严，表现了中华民族的气魄与所要求的艺术标准。

史料没有记载曹仲达的具体作为，但他的艺术风格遍布各地，这就够了。只要稍加注意，研究者不难发现“曹衣出水”式佛像的造型特征恰恰与印度笈多式薄衣贴体的“湿衣佛像”相符。云冈石窟开凿于公元4世纪，正当印度笈多式盛行期。据文献记载，不仅图样取自印度，且有梵僧参加。此外，如今还可以很明显地看出云冈石窟大佛的U形衣纹与巴米扬石窟大佛的相似性。因此，我们不妨将曹仲达的“曹衣出水”阐释为用绘画的手段，表现出当时中国西域盛行并东渐内地的笈多式的佛像特征并使其成为一种造像典范。

在绘画史文献中，唐宋以来对北齐的杨子华和曹仲达的评价很高，但可供参考的北齐传世画作仅有一件，即收藏在美国波士顿美术博物馆的《北齐校书图》，被认为是根据杨子华原作临写的宋人摹本。北齐绘画的艺术成就虽高，但其概念是由后人的文献和摹本构成的。自20世纪50年代起，在河南、河北、山西、山东等地陆续发现了北齐的壁画墓，数量已近二十座。这些北齐绘画的出土正在不断充实和修正北齐绘画的文献和摹本概念，北齐绘画开始浮出水面，面貌日渐清晰。

杨子华以《北齐校书图》名垂画史，而曹仲达则以“曹衣出水”的显著风格



北齐佛像 5

名垂中国艺术史，正可谓是各得其所。

或又以为“曹衣出水”的技法并非曹仲达一人创造，乃是集中了许多佛教绘画和雕塑艺人的宝贵经验，亦有可能这种画法系后人对南北朝时期绘画和雕塑形式与特点的理论性的总结。联系上述石窟绘画和雕塑事例，这种推断是可以成立的。具体介绍曹仲达画艺的是成书于北宋的《图画见闻志》。介绍并非从存世的作品出发，郭若虚自己也指明“曹衣出水”系后辈称之。唐代以后，曹仲达的画迹存世渐少，而他反倒成为“学者所宗”的榜样。

这世界正是充满了悖论。

第七节　智永禅师的真经

太学里又有几位姓萧的学生受到株连，被拉到刑场斩了首，说他们是前朝和帝萧宝融的族人，有谋反的企图。南朝梁代南朝齐，皇帝家都姓萧，从远的来说出自同一位祖宗，从近的说来他们还都是排得上号的族亲呢。虽然一笔写不出两个“萧”来，梁武帝萧衍也还算是位开明皇帝，但他在对待南朝齐的皇子皇孙问题上绝不含糊，逮到把柄就开一次杀戒，目标只有一个，那就是要把对政权存在威胁的人赶尽杀绝。皇朝更迭是残酷的，许多很有才华的年轻人就这样



智永禅师

做了屠刀下的怨鬼，太学里又有一批姓萧的或不姓萧的学生削发为僧遁入了空门，国子祭酒萧子云的脸上常常显露着愁容。萧子云正在思考着如何征辟，以及如何让地方上举荐德才兼备的年轻人来京都深造这个维系着皇朝百年大计的问题时，黄门侍郎送来了皇帝的通知，让他速去皇宫商议大事。他不知皇帝身边发生了什么事，由于对底蕴一无所知，他在前往皇宫的路上心情很是忐忑。

约莫一个半时辰后萧子云就返回了太学，还带着隐隐的笑意。王法极见老师心情不错，就和弟弟王孝宾以及几位太学生迎上去打听情况。萧子云拈须微笑说皇上终于想到了教化臣民这个大问题。皇上让近侍殷铁石从内府收藏的王羲之的书札中摹拓一千个不同的字作为识字和练习书法的教材，但这一千个字的内容杂乱而不成韵。梁武帝于是命令员外侍郎周兴嗣将其改编成押韵的千字文，以方便记诵。要将此互不连贯的一千个字改编成一首押韵的长文是十分吃力的，但这周侍郎为了在皇上面前显露一手，硬是在一夜之间就把一千个字改编成了一篇韵文，只是把开头两句“二仪日月，云露严霜”改成了“天地玄黄，宇宙洪荒”。周兴嗣得到了皇上的重赏，但他也付出了代价，一夜之间就累白了须发！萧子云接着大笑起来，说殷铁石书法不错，单个摹拓王右军的字十分相像，但将《千字文》连贯了抄写就不成样了。太学教授总不能带着几百上千的纸片进学堂授课，萧子云不无得意地说，皇上召他进宫就是让他书写一册《千字



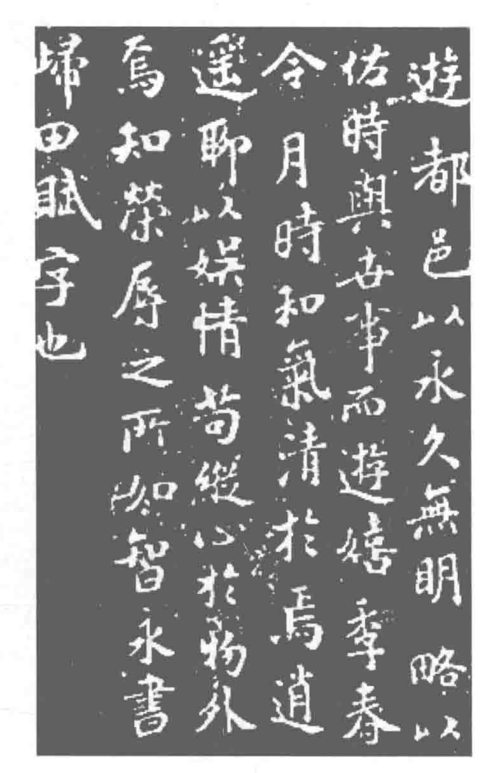
智永书千字文

文》，而且要他摹写王羲之的字体。

梁武帝萧衍挑选萧子云摹写《千字文》是合适的。萧子云是南朝梁的史学家、文学家，从小勤学而有文采。二十六岁写成《晋书》，三十岁任秘书郎，后迁太子舍人等职。他还擅行草隶书，善效钟王之书，被梁武帝赞为“笔力骏劲，心手相应”。史载萧子云的书法名播海外。百济国曾派使者前来南朝求购其书法作品。时萧子云任丹阳郡丞，使者候于道，见了他磕拜道：“侍中尺牍之美，远流海外，今日所求，唯名迹也。”随之，萧子云挥毫三日，书三十纸与百济国使者，得黄金百两。萧子云虽然广有书名，可这次为书写《千字文》却也不敢懈怠。为了摹写得逼真，他需要到内府的藏书阁去阅读王羲之的书札原作。他需要一位助手，自然就挑选了学业精进、书法亦不俗的王法极。当然罗，这其中还有一个很重要的原因，这位王法极即是王羲之的第七世孙。

沐手焚香后，王法极随萧子云进入了内府的藏书阁。他出身于书法世家，山阴老家藏有先祖王羲之、王献之、王徽之以及羊欣、王僧虔等人的书作，虽说不上宏富，却也书脉不绝，自有渊源。等他进了皇宫内府，见到藏书阁内收藏的

上千件王羲之和王献之的各类书帖，不由得大为感叹。等王法极阅遍先祖的法帖，一个念头从脑际萌生，他要发扬光大王家的书法事业，要将王家笔法传诸后世。其时，他心里还隐藏着另一个秘密，他阅遍内府所藏全部王帖，竟发现没一件胜过藏于他老家的，那就是被誉为“天下第一行书”的《兰亭集序》。那可是王家一笔宝贵的财富。如同早年的陆机陆云兄弟，由于出身名门世家，王法极和其弟王孝宾是从会稽老家被征辟至京城太学就读的。但王法极对儒家经典和为官那一套并不感兴趣，他拜萧子云为师，其志趣只在书法。现在他得睹了内府收藏的先祖墨迹，看到世人对先祖书法如此敬爱，而朝野还在政权更迭中动荡，欲埋首书事却要受无数俗事的纷扰，前文提及的常有前朝的萧姓子孙被套上谋反的罪名被施以殛刑和许多太学生削发为僧，唯有遁入佛门，舍身物外……他与老师萧子云谈了自己的打算。萧子云看他去意已定，想朝廷里多一个平庸的官吏还不如这世界上多一个书僧，不仅答应了王法极的请求，还相赠了几通“二王”书札和一册摹写极精的《千字文》。在萧子云的引荐下，王法极和他的弟弟在京城建康剃度为僧，入同泰寺学习佛法。王法极得法名智永，其弟得法名智欣。



智永《归田赋》

礼佛学法仅仅是一个过渡。大同二年（公元537年），智永禅师和他的弟弟终于返回了会稽的兰渚山下。两人将王家老宅修葺一番，舍家为寺，名嘉祥寺。所谓舍家为寺，在当时是一种风气，将自己家中的一部分或者全部房舍捐献出来，改作寺院，借以表示对礼佛的虔敬，被认为是很崇高的事。梁武帝萧衍本是个信奉佛教的皇帝，他听说了智永兄弟的事迹后，为了嘉奖他们崇

尚佛教的行为，就从他们的名字中各取一字，颁赐了“永欣寺”的寺匾。

智永（公元510—608年），山阴（今浙江绍兴）人，世称智永禅师，善兼诸体，草书尤胜。正史和佛教典籍中没有记载他如何礼佛的文字，然而他却在中国书法史上大放异彩。智永在永欣寺内除了参禅拜佛，其余时间都用来研习书法。可以想见的是，每当结束了早晚的礼佛，智永退出佛堂，到偏屋里用一碗素斋，马上就走上二楼，掩了排门，架起梯子爬上桁梁，从凿空的暗龛中取出一卷用油纸包着的东西。他爬下楼梯，先到面南而置的供奉着王羲之牌位的神龛前点上一炷檀香，双手合十拜上三拜，然后到书案上小心翼翼地打开纸包，这才展开王家祖传的墨宝《兰亭集序》。从纸卷参差的边缘看，《兰亭集序》已有被火烤焦的痕迹，虽有残破，但一点也不影响这件书作的审美价值。智永于是取镇纸将它压平了，展纸挥毫，凝神屏息地临习起来。据传，到王羲之去世前，《兰亭集序》的磨损已很严重。王羲之临终前将这一墨宝托付给了三子王徽之，而智永正是王徽之的直系后裔，于是一辈辈递藏传到了他的手中。智永既出身于累世书家，从小就勤学苦习，拜名家萧子云为师，又入内府见过皇家的收藏，这大大提升了他的书法审美境界。他原以为自己的书法已经很好了，及至看到了大量先祖的墨迹及萧子云精心摹写的《千字文》，回家再拜读《兰亭集序》，发现自己的书法只能说是刚刚起步，离老师和先祖的水平相去甚远。智永为了弘扬祖法，为了学到书法真谛，他立下一个宏愿大誓：书艺不成，决不下楼！

智永真草书

好在有智欣这位兄弟主持永欣寺的日常事务，智永得以深居楼阁，不问天下风云变幻，无论四时严寒酷暑，专心致志专攻书法。他日日夜夜在楼上揣摩名帖，用心临仿。

写秃了的毛笔头堆积在能盛一石多粮食的大竹筐里，日积月累填满了一筐，又再换一筐……当他将书法写得像先祖王羲之一样精彩时，智永禅师又做出了一个惊人决定，他要用真草两体抄写八百本《千字文》。到此境界，他体会到《千字文》包括了各种结构，从中可以探索王氏书法的奥秘，也能体现书写者的功力，可以作为一本研习书法的真经。智永禅师从此将书事当作佛事，以饱满的宗教热情开始了新的跋涉。《千字文》一本一本地抄成，用秃的笔头堆积起满满的五大筐来。这八百本《千字文》和五大筐饱浸墨汁的坏笔头，耗去了智永禅师整整三十年的光阴和心血。他上楼时还是一个三十岁不到的青年，等他下楼时已是一位年近花甲两鬓苍苍的老人了。

也是在一个天朗气清的春日，智永召来兄弟智欣和永欣寺的大小和尚，让众僧合力将五大筐用秃的笔头抬到寺后的山坡上，挖了个大坑将其埋了，树了块碑，称为"退笔冢"，并写铭文以记其事。智永将永欣寺托付给了智欣，用车载了八百本《千字文》，开始了他作为书僧的云游。他要将《千字文》送入每座寺庙，希望借助佛门的力量给予护持，使王氏书法艺术通过这八百本《千字文》享誉当世，泽及后人，流传久远。艺术史上记载智永禅师将八百本《千字文》分赠



智永书法旧拓

浙东诸寺，但事实上浙东没有那么多的寺院。唐代的杜牧在《江南春》一诗中写道：千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。诗中所提“四百八十寺”是个约数，但涵括了南朝的宋齐梁陈四个朝廷。史载梁武帝萧衍晚年佞佛，仅建康一地即有寺庙五百，僧众十万……智永赠送《千字文》的路线应该是这样的：他先遍访浙东诸寺，然后转首往西访问杭州各庙，再一路北行，沿途分赠苏州、无锡、常州、镇江等地的名刹，最后抵达京师建康。

智永禅师所走的路线是否如此已无人知晓。史载他分赠完八百本《千字文》后返回会稽，他已成为远近闻名的大书法家。每天来向他求字或请他题写匾额的人流如市，永欣寺和他住的那间斋室，门槛都让来人踩穿了，后来用铁皮裹上，这就是“铁门槛”典故的由来。

根据北宋《宣和书谱》记载，当时内府曾收藏智永的真迹二十三件，其中草书十三件，真书十件。这二十三件墨迹中，《千字文》就占十五件之多，可见他所散发的八百本《千字文》影响之大。

传承了王羲之的笔法，统一了草书的结体，分赠了八百本《千字文》，深入研究并致力推广“永字八法”……这一切似乎都达到了当初他向老师萧子云坦露心迹时立下的人生目标。晚年的智永禅师名震朝野，隋文帝请他到长安做官，他以年高体弱为由婉拒。到此境界已别无所求，智永只以课徒礼佛消磨时日。

智永是幸运的，他在晚年收到了一位俗家弟子虞世南为徒。少年虞世南的谦恭好学让他感动，他也悉心教导。据传某日午后，智永正指点虞世南习字时，几位年轻书生慕名来永欣寺谒拜大师并请教写字秘诀。智永拈须微笑说写字并无什么秘诀，不过老衲可奉送诸位“勤学苦练”四字，如能持之以恒，保你们一生受用不尽。书生闻言有失所望。智永禅师便开示他们说：锲而不舍，金石可镂。老衲即以先祖羲之公学东汉张芝“临池学书，池水尽黑”的事迹激励自己，一生苦练不辍，才有今日成就的。众书生听后并未尽信。智永禅师便命虞世南打开寺院后门，带领他们去参观那座笔冢。书生们大惑不解之际，虞世南指着笔冢说：“吾师习书一生，练字磨秃的笔头有五大筐，尽埋于此。”

书生听后恍然大悟，知智永禅师所言不谬，任何事业欲达到高峰，没有捷径可走，亦无秘诀可言，只有勤学苦练，才是唯一的途径。

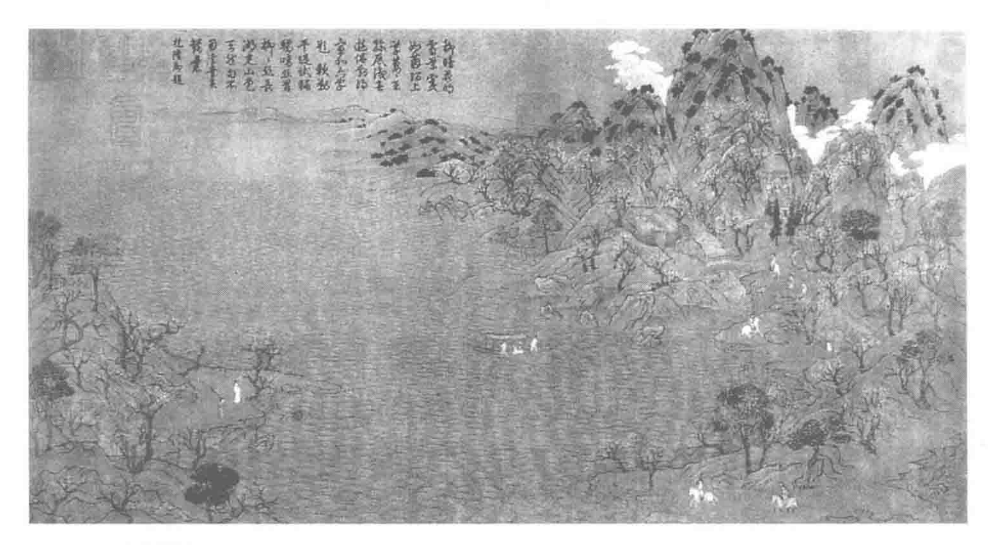
第四章

初唐俊杰

第一节　唐画之祖展子虔

1945年日本宣布无条件投降时，伪满洲国傀儡皇帝溥仪草草藏匿了大量书画后仓皇出逃。溥仪本人在机场被前苏联红军截获，但那些藏匿的字画却被留守的士兵贱价盗卖至民间。北平的古董商人纷纷潜赴东北长春、通化一带收购，马霁川、靳伯生等争相购回大批书画珍品。稍后，故宫散失于东北的书画陆续出现在琉璃厂的古玩市场。此事在社会上传开后，急坏了素有民国四公子美誉的大收藏家张伯驹。

张伯驹手拿一本旧刊的《故宫藏画目录》一遍遍核对，仔细辨认流入市场的真迹与赝品。同时，他吩咐家人及朋友尽可能搜寻流入古玩市场的书画总量，估计有近千件。他凭自己的收藏经验及根据《故宫藏画目录》考定，除赝品及寻常字画外，精品约有四百件。张伯驹马上致函故宫博物院，建议采取两项办法回收旧藏：其一，所有溥仪赏赐给溥杰的字画文物，不论真伪，一律由故宫博物院购回；其二，选择精品，经过审查鉴定后议价收回。但国民政府对张伯驹的建议漠不关心，一些古董商人便盘算着转手渔利，发笔横财。张伯驹正在平复堂内急得坐卧不安时，故宫博物院院长马衡送来请柬，邀请张伯驹、张大千、邓述存、于省吾、徐悲鸿和启功等专家前往故宫审定收回的字画。专家们在鉴定后大失所望，在二十余件书画中，除少数几卷系真迹外，其余均是赝品。张伯驹虽属一介书生，但对于收藏文物甚为精明，他心里嘀咕此事蹊跷，展子虔的《游春图》不在其中，莫非马霁川是在……



展子虔《游春图》

事后证明，果然是马霁川在其中捣鬼。马霁川之所以送书画供故宫博物院选购，意在稳住北平城里关注此事的收藏家和鉴赏家们，还可以乘此机会收回成本。他想来个鱼目混珠，转移了注意力后，再将其余真品精品运往上海，伺机售与洋人。张伯驹回家时，朋友将探得的消息告诉了他。张伯驹即乘车赶往马霁川的住地，进门便问展子虔的《游春图》在哪。张伯驹的突然到来使马霁川十分狼狈。马霁川原想悄悄地把这件稀世珍宝转手，售与洋人获取暴利，而且最好是与洋人直接成交，不通过第三者。所以他没敢轻易把《游春图》随同其他珍品偷运上海，唯恐惹出麻烦来。张伯驹见马霁川有些期期艾艾，于是责备他不要忘记自己是中国人，不要泯灭中国人的良心！张伯驹说中国画被世人誉为国粹，而《游春图》则是中国存世最早的山水画卷，也是中华民族存世最古的绘画珍迹。无论谁想把这么重要的国宝卖给洋人，他张伯驹是坚决不同意的。

马霁川毕竟是位见过世面的古董商人，对张伯驹的脾气也是知道的。他转念一想，这位昔日的阔公子为了收藏字画真迹从未吝惜过金钱。管他什么国人洋人，只要给大价钱就卖。马霁川于是说只要拿出八百两黄金，这无价之宝就归张爷了。张伯驹知道马霁川是在讹诈。自己过去虽称得上家财万贯，可为收藏《平复帖》等国宝已是负债累累，手中哪有这个数额的黄金啊！可他为了阻止奸商将国宝盗卖到国外，当场决定收藏此卷《游春图》。张伯驹又连夜赶往

故宫博物院院长马衡住所，陈述此卷应收归故宫博物院，并建议院方致函古玩商会，不准此卷出境。临走时张伯驹诚恳表示，若院方经费不足，他愿意代为周转。事隔数日，马衡函告：故宫博物院因经费不足，无力收购，望君妥处。张伯驹阅信后心里忐忑不安，认为眼下最要紧的是阻止《游春图》出境，于是驱车前往琉璃厂大街。张伯驹先走进荣宝斋，坐下便说："展子虔的《游春图》著录于中华艺术史，如果为了多赚银子把它售与洋人，谁就是民族败类，千古罪人，我张某决不会轻饶他的。"他接着又进了一得阁、德古斋、庆云堂……每进一家古董店，说的都是这番话。马霁川见《游春图》一事已闹得满城风雨，再转手洋人亦很困难，又经马宝山、李卓卿的多次通融，他同意降价让与张伯驹。情急之中张伯驹决定把居住多年的弓弦胡同大宅割爱出让。这套老宅本是清宫太监李莲英的旧墅，是北平城内少有的豪华住宅，辅仁大学出资二点一万美金买下。张伯驹把全部美金兑换成二百二十两黄金，与两位中间人前往交换时，谁料马霁川故意刁难，借口金子成色不好，要再追加二十两。最后由夫人潘素卖掉陪嫁首饰，凑足了二十两黄金。张伯驹终于保住了《游春图》。

客居于北平的张大千也一直在寻觅此画，几欲收之，但是见张伯驹态度坚决，只好退而作罢。一个月后，国民政府秘书长张群来北平打听《游春图》下落，知已归藏张伯驹，便手书一函，大意为务请割爱转让《游春图》，其愿以五百两黄金收藏。这当然遭到张伯驹婉言拒绝，回短札曰：伯驹旨在收藏，贵贱不卖，恕君海涵。但在1952年，张伯驹毅然将《游春图》捐与国家。

张伯驹散财护宝，这在近代史上留下了佳话，展子虔亦因此声名大振。

展子虔（约公元550—617年），渤海（今山东信阳市）人氏。展子虔的一生经历了北齐、北周、隋三个王朝。那是一段中国历史上少有的乱世，政权走



展子虔像

马灯似地替换。时至隋朝，中国大地才获得短暂的平静。隋文帝执政后聘请展子虔为朝散大夫、帐内都督。这两个都是授予社会知名人士的荣誉职位，序从四品，这在当时是文人所能获得的最高褒奖了，可见展子虔在朝野的名望。然查遍北齐史北周史或隋朝历史，都没有展子虔的丁点信息。可历史是公平的，首先使展子虔进入后人视野的是唐贞观三年（公元629年）由京兆大慈恩寺沙门彦悰撰写的《后画录》。彦悰在书中对展子虔的山水画进行了高度评价："触物为情，备该绝妙，尤善楼阁人马，亦长远近山川，咫尺千里。"他只是对展子虔画作的意境、笔法以及其特点进行了评价，但没有关于展子虔的身世记载。两百多年后的唐大中元年（公元847年），唐朝艺术评论家和书画收藏家张彦远编写了《历代名画记》一书。此书记述了绘画的发展、理论以及有关鉴赏、装裱、收藏等方面的知识。并收入自轩辕至唐会昌元年（公元841年）间370余位画家的小传，包括姓名字号、籍贯生平、著述。在展子虔条下记载："展子虔，渤海人。历北齐、北周、隋朝。在隋为朝散大夫，帐内都督。"关于展子虔的身世之说皆由此而出。



《游春图》局部

展子虔所绘物象生动而富情趣，颇受时人重视，与当时另一画家董伯仁齐名，人称"董、展"。展子虔和董伯仁的友谊经历了一个由文人相轻到结为至交的过程。展子虔画艺高超，听到的都是恭维话，从未听到半句逆耳的批评。时间既久，他自己也认为是世界上画得最好的人，从不把别的画家放在眼里。董伯仁就是曾被展子虔瞧不起的一个画家。其实，董伯仁的画也很有特点。他除了能画和展子虔差不多的人物鞍马外，所画的南方风景别具一格。

尤其是画亭台楼阁，精细有致，画山水树石亦秀丽柔美。他听说展子虔目空一切，瞧不起人，很不以为然地说："展子虔不过画些北方的秃山恶水，有什么新奇？我还从未见他画过一幅江南的美景呢!"展子虔闻说后十分生气，但继而一想，觉得也有些道理。他取来董伯仁的作品细细观看，并与自己的画放在一起比对，渐渐发现自己的画的确有点雄健有余而潇洒不足。于是，他主动地去见董伯仁，表示要向其学习笔墨技艺。董伯仁深受感动，也表示要虚心向展子虔学习。从此，两人经常来往，互相取长补短，绘画技巧都有了新的提高。

展子虔的事迹鲜见于正史或野史笔记。凭上述记载推测，展子虔成名较早，也说明即使是天才画家，其审美境界的提高也有一个渐进过程。

研读后世著录可以获知，展子虔的绘画题材十分广泛，唐宋时还有《法华经变相图》、《北极巡海图》、《维摩诘像》、《长安车马人物图》、《弋猎图》、《石勒问道图》、《北齐后主幸晋阳宫图》、《八国王分舍利图》、《托塔天王图》、《摘瓜图》、《授经图》等多幅名作留存。

展子虔曾在长安、洛阳、扬州等地的寺院画过许多壁画。从这些壁画分布的地区来看，他的足迹几乎遍及大江南北。展子虔是位对艺术执著的人，为寺庙画壁画虽系为维生而赚取银子，但他每次执笔都十分认真。他在江都东安寺、长安灵宝寺和光明寺、洛阳天女寺和云花寺所作壁画均很精致。他在龙兴寺画的《八国五分舍利图》是一幅构图宏伟、情节丰富、人物众多的大型壁画，展示了当时的时代风貌。直到宋代，河中（今山西永济）的古庙中还保存着他的壁画《众鬼拔河图》，赢得不少后人的赞叹。

行走于名山古刹的展子虔，一生都在为弘扬佛法忙碌着。其与生俱来的与大自然的亲和力，使他在行旅中得以欣赏到名山大川的壮丽景观。如何以更好的形式来表现自然，新的空间概念如何展示，景物色彩如何表达等艺术创新问题在心胸中不断积累、整合、酝酿并升华，又逐渐幻化为一种心源的图像。于是，那枝生花的妙笔渐渐地从粉壁上移去，去描绘更广阔、更具魅力的大自然。

展子虔的一生没有惊天地泣鬼神的创举，没有著述，只有那支标定山水画发展坐标的画笔。他行走于大江南北深山古刹的坚定脚印，联结着上古与现代，引领着山水画艺术的发展方向。他的一生给后人留下很多鸿篇巨制，

游春图跋语

可惜都随着他走进了历史的深处。值得庆幸的是，他所作《游春图》穿越了一千四百年的尘世喧嚣和战乱，由历代爱画之人传藏至今。这是展子虔个人的幸运，也是中国艺术史的幸运。

《游春图》是以春游为主题的绢本山水画，画幅高43厘米，宽80.5厘米。画面青绿设色，金线勾描，景物秾丽，山峦树木也用勾勒法，笔致凝练劲拔。图中青山叠翠，湖水融融，熏风和煦，穿插士人乘车骑马游闲于山径，仕女泛舟于湖上。瀑布前有桥、有屋、有远山、有近坡，人物虽小如豆点，而其神态惟妙惟肖，充分展现了游春这一主题的丰富内容。值得注意的是，画中的人与山有了适当的比例，远近透视关系处理得层次分明，突出表现了青山绿水的明媚。在色彩上运用了浓重的青绿色作为全画的主调，表现出春天自然景色的特征。山峦下的湖水微波粼粼，桃色满园，杏花绽开，绿草如茵……此画虽然仍带有早期山水画古拙质朴的面貌，山石只用细笔勾填而少皴擦，树木仍作“伸臂布枝”状，但整个画幅却完整和谐，表现了春天景色的美丽和游乐中人们的欢愉喜悦。

此图无名款，根据画面上的钤印考察，起初的四百年间没有留下递藏的痕迹。收藏标识最早的是宋徽宗赵佶“展子虔游春图”六字题签和双龙小玺，以及徽宗时政和、宣和年间的皇家钤印。北宋王朝走进了历史，《游春图》也流落到民间。据记载由胡存斋、张子有、贾似道相继收藏。忽必烈鼎革后，此图重新



展子虔《授经图》(传)

入归元朝内府，后转赠鲁国大长公主祥哥刺吉。迄明朝复归皇家，被权臣严嵩窃为己有，随后又流落民间，由韩世能、张延嘉收藏。清时经梁清标、安岐等人的甄别进入宫廷，由乾隆皇帝亲自题跋，是一幅流传有绪的早期山水画名作。

对展子虔在绘画上的创新，唐代李嗣真评曰："天生纵任，亡所祖述。"那意思是说展子虔天分极高，终结了传统画法而另创新意。确如李嗣真所评，展子虔在画面的空间处理上一改过去山水画中人大于山、树木排列，如同伸臂布指那种简单且比例失调的状况，对湖水微波山景深远的描绘颇为成功。在表现技法上，此画以墨线勾出山川屋宇的轮廓，然后填敷青绿色彩，并再以深色重加勾勒，树木、人物等则直接用色点出，形体虽小，却生动有致。画面色彩典雅，富于装饰感。展子虔在山水画上所达到的成就及其绘画方法，直接开启了唐代画家李思训、李昭道父子金碧山水的先河，因而被后世誉为唐画之祖。

元代汤垕在他的《画鉴》中对展子虔的人物画评论道："展子虔画山水，大抵唐李将军父子宗之，人物描法甚细，随以色晕开人物面部，神采如生，意度具足，可为唐画之祖。"对后一论点的佐证可以从展子虔的另一幅保存完整的《授经图》中看出端倪。《授经图》描绘讲授经书的场面，画中四人，两坐两立，授者与被授者分列画的左右两端，通过眼神及肢体语言相互交流呼应。两位被授者一位展卷沉思，一位提出问题。授经者手握经卷略有所思然后解惑释疑。整个

场面和谐融洽，人物以形传神，神采如生。

展子虔的画作被后世视为“唐画之祖”是当之无愧的。除技法的进步外，《游春图》构图壮阔沉静，设色高雅，体现出承上启下的风格，也标志着山水画即将进入成熟期。

有一首吟咏《游春图》的歌谣唱得好：

画山水，展子虔，游春图，春光艳；
山青青，水蓝蓝，近尺尺，千里远。
通幽径，峰回转，小桥旁，绿树掩；
妇人立，竹篱前，江南春，美无限。

第二节 追求法度的欧阳询

这简直如武侠小说中血腥的一幕。主公触犯了王法，正被刽子手推向刑场。如虎似狼的军士扑向罪臣家中，无论男女，见一个杀一个，他们是在执行着皇帝诛杀九族的命令。十二三岁的欧阳询正好外出回来，他见到这惊恐的场面就不顾一切地往府邸里闯，要从残暴的军士手中救下自己的母亲。欧阳询被一个从小巷里窜出的人拉住了，被捂住嘴拖向别处，他被藏进了城外的一个山洞。



欧阳询像

第二天傍晚，那人终于又出现了。欧阳询迎到洞口焦急地问：“江总大叔，我家里到底怎么了？”被叫做江总大叔的人叹了口气，把吃食放上石墩，说：“你们欧阳家被满门抄斩，现在只剩下你一个人了。”欧阳询哪里还吃得下东西呀，他跪下说：“江总大叔，你是我阿爸的好朋友，我是死是活就全靠你了。”江总拉起欧阳询说：“我受你阿爸许多恩惠，我会千方百计保护你的。我现在

也无家可回，咱们从此隐姓改名浪迹江湖吧。”

欧阳询出生于南朝陈永定元年（公元557年），潭州临湘（今湖南长沙）人。从史料上看，欧阳询出生于岭南一带。那时正是梁、陈易祚之际。也就是在他出生这一年的阴历二月，广州刺史萧勃起兵造反，不久被杀。十月，陈霸先被封为陈王，接着便自称皇帝，建立了南朝陈，南朝梁灭亡。欧阳询出身于一个豪族世家。祖父欧阳 博通经史，又好习武，三十岁那年，家中长辈逼他出去做官。他不得已，只得随着少年时的好友梁左卫将军蓝钦南征，立功后升任直阁将军。此后，欧阳頠一直活动于临湘、衡州、广州一带。梁武帝与梁元帝对他的才华都十分赏识。《南史》评价道：“时合门显贵，威震南土。又多致铜鼓牲口，献奉珍异。前后委积，颇有助军国。”死后赠为司空，谥“穆”。欧阳询的父亲欧阳纥（公元537—569年）继承了爵位。此时的欧阳询只有七岁，正在岭南的将军府中过着他幸福的童年。

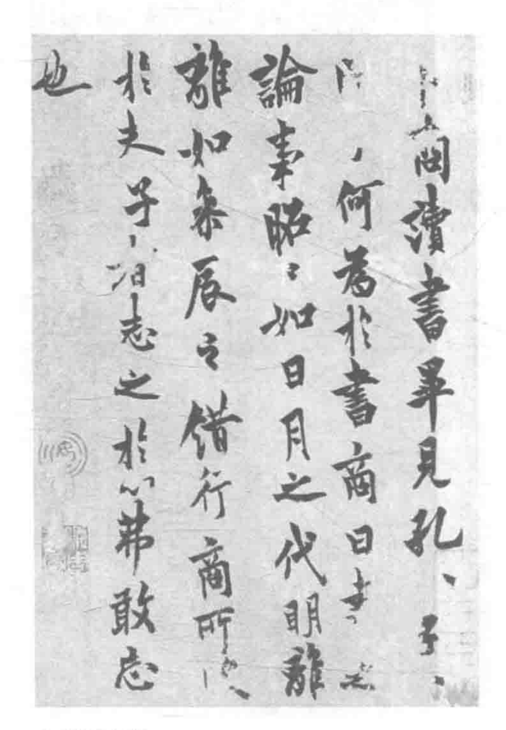
欧阳纥年纪轻轻就做了高官，在广州十余年间，养了不少门客，其威望与德行流布百越（包括今天的广西、广东及越南），但他的才能也受到陈宣帝的猜疑。太建元年（公元569年），皇帝下诏书任命他为左卫将军，想把他调到朝廷。欧阳纥的部下纷纷劝他不要北行，有的还劝他乘此时造反自立为王。可怜这欧阳纥鬼迷心窍采取了此条下策，果然举旗谋反并派兵攻打衡州。没多久，前线兵败，官军追杀至广州，活擒欧阳纥，被押送到京城伏诛的同时，陈宣帝又下令灭了欧阳家族。于是出现了本文开头的一幕。



欧阳询《九成宫醴泉铭》

少年时期的欧阳询是在饱尝忧患中长大的。谋反本来是满门抄斩之罪，

但欧阳询却在他父亲的朋友江总的营救下逃了出来，并在江总的庇护和教育下逐渐成长。这江总也出身于门阀世家，文学修养和书法功力都十分了得。前述广州刺史萧勃，便是江总的舅舅。在欧阳询的祖父随蓝钦南征，立下军功后留在岭南，江总便和欧阳氏一家关系十分密切，特别是和欧阳询的父亲欧阳纥成了好朋友。江总想自己带着个罪臣之子东躲西藏不是个办法，而且欧阳询已长成了个大小伙子，万一哪天泄了密被官兵抓去，那自己的一番心血岂不要付诸东流。想来想去，江总觉得要离开南方这块是非之地，于是想到去投奔北地的朋友刘珉。这其中还有个缘故，江总虽然学养不错，可欧阳询乃是个天才型少年，教什么会什么，读书过目不忘，练习书法亦是如醉如痴。世家大族出身的江总知道不能耽搁了欧阳询的前程，他需要到大地方去开眼界去接受正规的教育了。两人打点了行装，化装成行脚商模样，从江夏一带渡过长江，辗转来到了北齐地界。这刘珉时任北齐的三公郎中，老朋友相见分外热情，当得知欧阳询身世后，当即收下了这个弟子。北齐远离南朝陈的势力范围，江总没什么可担心的了。他在洛阳安排好欧阳询后又返回建康，乘南朝陈卖官鬻爵之际买了个五品官。到公元563年时，他已做到了仆射尚书令。后为陈后主宠爱，江总更是位极人臣当上了宰相。陈后主原本就是个荒淫腐败的皇帝。江总此时与他日夜游宴，不理政务，终日与一班近侍文人专以诗酒女色为乐。正直的大臣们指责他为“小人、宦竖”，江总不理这些指责，他的目的就是要报仇。江总工文辞，长于艳诗，而陈后主也喜欢这一套。他不想学前辈那种赤裸裸的淫乐，满腹经纶的他喜欢开盛大的宴会。先上

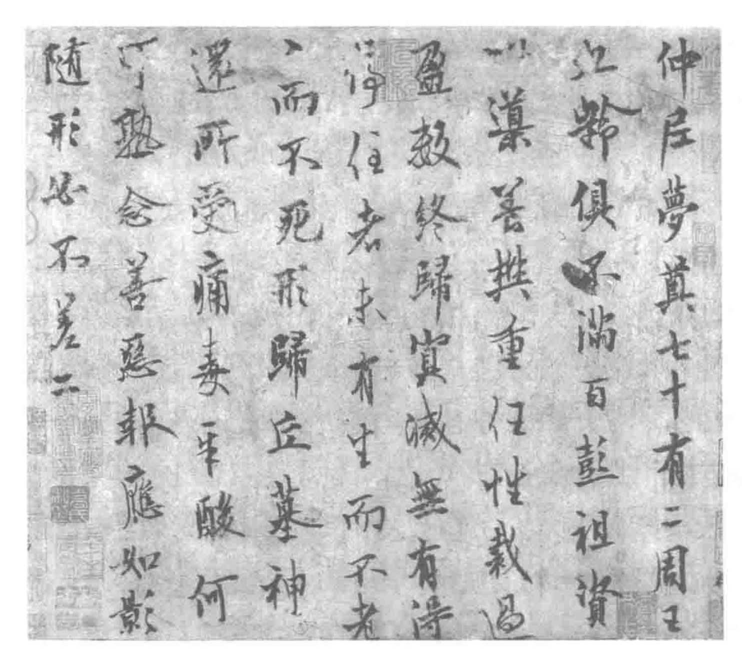


卜商读书帖

一千个美女载歌载舞烘托一下气氛，然后左右搂着自己宠爱的贵妃坐上主位。当然，为了显示高雅，为了展示自己的诗词功底，宰相江总、尚书孔范这样的文臣是一定要作陪的。宴会正式开始后，大家便通宵达旦地喝酒赋诗，飞觞醉月，靡靡的曼词艳语如雪片一般飞泻而出，交给乐府谱曲，然后由美女登场演唱。

陈后主深居宫苑，整日里花天酒地，却不想怎么就得罪了统一了北方的隋朝。隋文帝下诏力数陈后主二十大罪状，散发檄书二十万纸，遍谕江左。陈后主接报后付之一笑，想在我地盘上怎么花天酒地关你个屁事。过了一段时间，志在统一的隋文帝派出五十万大军，兵分七路杀奔建康而来。陈后主得知后哈哈大笑，乐观地对群臣说："东南是块福地，从前北齐来攻过三次，北周也来攻过两次，都失败了。这次隋兵来，还不是一样吗，没什么可怕的。"陈后主没把隋兵的进攻当一回事，君臣笑话了一阵，又照样歌舞宴乐。两个月后，隋军攻入建康，陈后主终于做了阶下之囚。江总也在隋朝灭陈之际被抓到了长安。隋文帝原想杀他的，后知道江总走的是曲线报仇之路，于是放了他，拜为上开府，开皇十三年卒于江都。

江总为复仇搞坏了名声，但他却在文艺上奖掖了不少人才，至少，欧阳询便是在他的庇护之下成长起来的。欧阳询长得黑矮瘦小，相貌不怎么样，但他的天赋惊人，长年的苦读使他博通经史子集。欧阳询的书法启蒙教育是在岭南的将军府中完成的，后来浪迹江湖，他的书法也主要沿袭了南朝书风，受江总的影响与指点最多。等欧阳询到达北方，那里与南朝精细的书札对比强烈的碑榜给予他极大的视觉冲击。欧阳询一下子就跟随刘珉扎进了北碑的书法海洋。他在读书之余四下访碑，到旧时鸿都门观看东汉末年时所立的《熹平石经》残石，去铁山、葛山、冈山、尖山看摩崖刻石。邹城的刻经以横空出世之势刻出体量壮硕之字。由于字大，书丹艺术水平高，刻工未以刀工遮掩笔法，这样就为摩崖书迹传达神来之笔创造了条件。书法和刀法，是摩崖书刻艺术的巧妙结合。一个优秀的刻石能手，不仅能再现书法本身的风貌，而且能够创造性地改变和升华书法艺术本身，使它的点画、结体、风貌发生新的变化。圆笔可以刻凿成方笔，使转可以刻凿成方折，连笔可以刻为断笔，轻笔可以刻凿为重笔。经过刀法的加工修饰，经过岁月的风雨侵蚀，使摩崖书艺术的效果欣赏起来别有一番风韵，被



梦奠帖

行家称为“金石味”。这样多次的观摩让欧阳询增加了对书法审美的多样性并悟得了结字规律和笔法的丰富变化。有一次，欧阳询外出游览，在道旁见到一块西晋书法家索靖所写的章草石碑，看了几眼，觉得写得一般。走出一段路后，欧阳询转念一想，索靖既然为一代巨匠，那么他的书法肯定有自己的特色，我何不看个究竟。于是回身，伫立在碑前，反复观看了几遍，才发现了其中精深绝妙之处。欧阳询坐卧于石碑旁摸索比画竟达三天三夜，终于领悟到索靖书法用笔的精神所在。欧阳询师从江总和刘珉学习书法，而江总与刘珉书法皆不传。《书后品》说刘珉的书法“似颠波赴壑，狂涧争流”，而欧阳询的书法“如武库戈戟、雄健欲飞”。比较起来，欧阳询的书法似乎更接近刘珉。

隋文帝是一个政治家。他统一全国，结束了长达二百七十余年的混乱局面后思考的是怎样尽快让全国从乱到治。隋炀帝登基后情况有了改变。他喜好文艺，身边聚集了一大批文士，如诸葛颖、虞世南等。这批人大都是从南朝而来，曾在梁、陈做过官，杨广将他们封为学士。欧阳询虽然也出仕隋朝，年龄与虞世南相似，但他没有进入杨广的核心圈子。隋炀帝不喜欢欧阳询的长相，让他当了个太常博士，掌管郊庙祭祀事项。正因为这是个闲职，欧阳询亦到了融会

贯通人书俱老之时，他的书法艺术迅速成熟起来。隋炀帝平时尽管穷奢极欲，但在难得清醒时也会考虑政治安排。他感觉到镇守北疆的李渊有点靠不住，看欧阳询任劳任怨一个书呆子，于是派他去太原监视李渊。皇上对欧阳询说要他去帮李渊的都督府处理文案。欧阳询到太原后果然尽心竭力地辅佐李渊，让李渊在起兵反隋之前意外得到了一个人才。隋炀帝的倒行逆施终于导致各地纷纷起义，李渊亦在太原起兵，并很快定都长安，建立了唐王朝。


定武本兰亭序局部

欧阳询已经六十多岁，可历史仍然慷慨地给予了他展示自己书法艺术的大舞台。

唐高祖李渊对欧阳询的才学十分钦佩，提拔他当了给事中。欧阳询得以成为皇帝的近臣，帮助皇上处理日常事务。欧阳询的书名，在唐高祖时不仅名闻国内，且已誉满海外。朝鲜国曾派使者求购他的作品。唐高祖听了这件事后，开着玩笑赞赏道："他们看了欧阳询的作品，一定会以为他是一个非常漂亮而魁梧的人吧！"武德四年（公元621年）正月，李渊于门下省设置了修文馆，欧阳询被任命为学士之一。从史料上来看，欧阳询在当时的职务是专门教授书法。朝廷从在京的五品以上的官员子弟中，挑选出喜欢书法的二十四人，到馆里来学习书法与缮写校雠。这里的条件十分优越，可以看到皇家所藏的历代法书。与欧阳询同时担任这一职务的，还有虞世南等。武德七年，《艺文类聚》在欧阳询的主编下成书，全书引用文献达1 431种，成为古代一部著名的类书。

欧阳询的晚年适逢后世称颂的"贞观之治"。李世民于公元626年继位。随之，政治局面也出现了大转变，而且还推行了新的文化政策。因唐太宗本身就是一位极富艺术才能的天子，他执政以后，与政治相比，他把文教与艺术放在同等优先的地位。更为难得的是，在为《晋书》作传赞时，李世民就只选了两个



化度寺碑局部

人：一个是书法家王羲之，另一个便是文学家陆机。这种由皇帝提倡并身体力行的文艺事业，直接促成了初唐艺术的繁荣。武德朝设立的修文馆被唐太宗改成了弘文馆，朝中所有的饱学之士几乎都被选人馆中，以本官而兼学士。每当太宗在朝政之暇，就将他们召人内殿，商量政事，谈论政治、文学、历史、哲学、艺术，往往到了深夜才罢休。欧阳询也被遴选为弘文馆学士。弘文馆中大部分学士更像是李世民的政治顾问与参谋，但欧阳询没有得享这份殊荣。他原是太上皇的人，只因他学识渊博为人忠厚，在朝廷人缘极好，唐太宗才留用了他。欧阳询在弘文馆还是从事着他以前的工作：讲授书法。《唐会要》卷六十四载有唐太宗贞观元年颁布的诏书："见在京官文武职事五品已上子，有性爱学书，及有书性者，听于馆内学书，其书法内出。"他们跟随欧阳询学习书法，在学成后，往往从事诏书的书写、书籍的誊抄、校雠、拓书等。楷书具备很大的实用性价值——而这也正是楷书在唐代所以特别发达的社会原因之一。但这还不是全部。

唐高祖李渊建立了一个强大的和高度集权的国家。初唐的中央高级官员由三种人员构成：来自隋朝的官吏，北周、北齐或隋代官吏的子孙，或者是以前各朝皇室的后裔。他们都有着良好与精深的文化修养，用各种方式影响着唐代的政治制度与文化政策。唐朝的首都长安在当时是世界上最繁华、最伟大的城市，也是亚洲文化的中心。来自世界各地的人士云集于此。它不仅集中了中国政治文化的精英，还容纳了儒、道、佛各类宗教和社会的三教九流。欧阳询在晚年所生活其中的唐王朝是中国历史上最繁荣、最辉煌的朝代，它全面展示了中华帝国的强大。无论是从政治上还是从文化方面来看，它的建树在当时世界上都是独一无二的。

史学家研究认为，唐王朝之所以能够成为中国封建社会的杰出代表，是因为它吸取了多个前朝的经验教训，选择了正确的社会结构——中央集权的郡县统治；选择了正确的意识形态——儒家学说；选择了正确的统治阶级——以科举遴选出的庶族士人，所以唐王朝是一个享祚近三百年的王朝，而且还深深地影响了中国历史的发展进程。此后的宋元明清，无一不在继承了唐王朝的模式上有所发展，但大体上是只换皇帝而不换意识形态和统治阶级。

让我们回头再说说欧阳询吧。

初唐讲究法度，希冀将社会从南北朝的动乱和隋朝的无秩纳入一个规范的有章可循的新社会，这恰好与欧阳询在书法美学上的追求——楷书书写的法度相一致，于是他将自己的书法才能全部贡献给了社会。他的书法成就以楷书为最，笔力险劲，结构独异，后人称为“欧体”。其源出于汉隶，骨气劲峭，法度谨

小楷心经局部

严，于平正中见险绝，于规矩中见飘逸，笔画穿插，安排妥帖。欧阳询所写《九成宫醴泉铭》、《化度寺邑禅师舍利塔铭》、《虞恭公温彦博碑》、《皇甫诞碑》被称为“唐人楷书第一”。他的楷书无论用笔、结体都有十分严肃的程式，最便于初学。他的行书《张翰思鲈帖》、行书《梦奠帖》等体势纵长，笔力劲健，以墨迹传世，尤为宝贵。

欧阳询最大的贡献，是他对楷书结构的整理。在欧阳询身上，普遍存在于唐人书法中那种蕴理想于完全符合形式中的平正安详之精神，即形式本身被当作绝对完善的载体这一原则，得到了最庄严的表达。他的理想，他的艺术形式，向我们充分展示出他的全部智慧、才性及其生命意识。在欧阳询的艺境中，有一种对典雅的、庄严的气派之嗜好，一切变化都是按照法度原则而表现得充分、坚实、完整、和悦，趋于尽善尽美。相传欧阳询总结了有关楷书字体的结构方法共三十六条，名为“欧阳询三十六法”。此法虽然掺入了后人所作的若干解释或思考，但其中的主题思想是欧阳询的。他的研究已完全进入了造型分析的层次，书法结构观念至此才算达到了真正的成熟。

欧阳询名重初唐，公元641年去世，历任太子率更令、弘文馆学士，封渤海男。

第三节　虞世南君子藏器


虞世南像

唐太宗李世民——一位有着胡人血统、在黄土丘陵间长大、精通兵法且骁勇善战的秦王却喜欢上了南方文人尺牍的阴柔之美，这令艺术史家多少感到有点不可理喻。随着研究的深入，某些关键的细节逐渐浮出水面，节点竟在于对政敌窦建德的最后一仗。秦王李世民取得了胜利，他俘获了窦建德的残部，发现黄门侍郎虞世南很有文才，人也长得气宇

轩昂，一副忠厚长者的模样。秦王一眼就喜欢上了他，天策府内正需要这样的一位文化人，虞世南就被留在了李世民的身边。

秦王的天策府不是没有文化人。房玄龄、杜如晦就是随同李世民从太原起兵的老臣，但他俩要协助秦王处理军国大事。虞世南被任命为房玄龄的助手，负责管理府内的文书档案。此时他做了两件非常有意义的事，一是整理了天策府内历次征战中缴获的图书典籍，二是为李世民起草并书写各类文告。武德四年（公元621年），当时主要的政敌被先后打败后，李世民由武功转为文治，在天策府开设文学馆，先后入选的有褚亮、杜如晦、房玄龄、孔颖达、虞世南等十八人，号称“十八学士”。史载秦王素来志存高远，这十八学士其实是他的参谋班子。虞世南作为一个俘虏，作为一位年近花甲的老人而能入选，这说明他是幸运的。

而虞世南真正得到李世民的激赏则是在“玄武门之变”之后。

玄武门之变本是李家的内讧。李世民功高震主，引起了太子李建成的猜忌与排斥。李世民毅然发动政变，事成后被立为太子，入主东宫。天策府的文学馆被解散，但十八学士中的大部分人仍追随李世民，成为东宫府的属官。等李世民即皇帝位，马上就置弘文馆于殿侧，精选天下文学之士虞世南、褚亮、姚思廉、欧阳询、蔡允恭、萧德言等，以本官兼学士，令更日宿值，听朝之隙，引入内殿，讲论历史典故，商榷政事，常至午夜乃罢。唐高祖李渊原先并没有把李世民作为储君加以培养，而只是一位马上将军，现在当上了太子，自然得补习除打仗之外的一切文化。这时，虞世南的价值便凸

虞世南《孔子庙堂碑》

显出来，他被李世民延请至弘文馆讲授文学与书法，成了年轻皇帝的近侍秘书、诗友和书友，实际上就是皇上的老师。

虞世南（公元558—638年），字伯施，浙江余姚人，为初唐四大书法家之一，出身望族。从三国到唐代。余姚虞氏家族出了许多名士，有三国吴的经学家虞翻，有东晋天文学家虞喜，南朝宋书法家虞和，再一个是虞世南的胞兄虞世基，亦擅书法，曾在南朝陈和隋朝做过大官。虞氏家族中最著名的要数虞世南。他生于南朝陈武帝永定二年。祖父虞检，为南朝梁始兴王的咨议。父亲虞荔，为南朝陈太子中庶子。叔父虞寄，任陈朝中书侍郎。虞世南从小就过继给叔父为子，因而取字伯施。史载虞世南生性沉静，笃志勤学。

余姚和会稽相毗邻，得地理之便，虞世南少年时曾寄住在永欣寺向智永禅师学习书法。为了学得王羲之书法的神髓，他仿照智永禅师，也把自己关在楼上，书艺学成后方才下楼，写过的废笔足足装满了一大瓮。传说他白天练完字，在入睡前还用手指划着肚皮或床单，琢磨字的气势结体。天长日久，被单也划穿了无数条。离开永欣寺后，他与胞兄虞世基一同受业于吴郡的顾野王，后又向文学家徐陵学习，所作诗文婉约绮丽。

南朝陈灭亡（公元589年）后，虞世南与其兄虞世基同入长安，文名重于当时，人们将兄弟俩比作晋代的二陆（陆机、陆云）。隋炀帝即位后，于大业中（公元605—618年）授虞世南秘书郎，迁起居舍人。隋炀帝虽然爱虞世南的才气，却并不欣赏他的刚正性格，实际上并没有重用他。然而其兄虞世基却官运亨通，先后任光禄大夫、内史侍郎等官。虞世南虽与其兄住在一起，却仍然生活俭朴，不改旧习。隋朝灭亡前夕，宇文化及将杀隋炀帝并虞世基，虞世南抱持号位，请求以身代兄而不得，时人称颂其义。虞世南随宇文化及到聊城，又在窦建德部下任黄门侍郎。直到秦王李世民消灭窦建德部，引虞世南为知己，他才算在暮年遇到了明主。

虞世南入唐时已是花甲之人，先为秦王府参军，不久转为记室，与房玄龄共掌文翰。一次，李世民命他把《列女传》书写在屏风上。当时没有底本，虞世南就默写出来，竟然一字不差。李世民立为太子，虞世南为太子中舍人。公元627年，李世民即位，虞世南被任命为员外散骑侍郎，兼弘文馆学士。贞观六年（公



虞世南《汝南公主墓志》

元633）升秘书监，掌管朝廷的图书著作等事，世称“虞监”。贞观八年晋封永兴县公，因而又称“虞永兴”。唐太宗非常赏识虞世南的博学卓识、坦诚忠直，常在政务之暇同他谈论学问，共观经史。虞世南容貌儒雅，而志性刚烈。每当谈论到古代帝王为政得失时，常存规劝讽喻之义。太宗常常对侍臣说：“朕因暇日与虞世南商略古今，有一言失，未尝不怅恨，其恳诚若此。朕用嘉焉。”某次，唐太宗写了一首宫体诗，叫群臣应和。虞世南担心这种靡靡之体流传开去，拒绝作应制诗。唐太宗称赞虞世南有“五绝”，那就是德行、忠直、博学、文辞、书翰。并感叹说：“有一于此，足为名臣。而世南一人，遂兼五绝，有出世之才。”

贞观十二年（公元638年）虞世南致仕（退休），官衔为银青光禄大夫、弘文馆学士。同年因病去世，享年八十一岁。唐太宗下诏陪葬昭陵，追赠礼部尚书，赐谥“文懿”。

唐太宗李世民倡导王羲之的书风，以重金求购王羲之的真迹，亲自为《晋书·王羲之传》写传论，将王羲之奉为“书圣”。又命令萧翼从辩才处赚得《兰亭序》真迹，令人摹拓多本，赐给群臣，甚至死后还把《兰亭序》的原件殉葬昭

虞世南摹兰亭序

陵。书学为唐代国学之一，取士也讲究书法。唐代书学之盛可谓亘古未有，这一切不能说没有虞世南的功劳。唐太宗自己也说他的书法是近学虞世南、远追王羲之的。可以说是虞世南开启了唐太宗文治中的书法之门，让他认识到了南方士人的帖学之美。书史载唐太宗向虞世南学习书法，但因为“戈”写不好，写“戬”字时，把“戈”旁留着没写，叫虞世南给补上。而后，他把这幅字给魏徵看。魏徵说：“现在看皇上书作，只有‘戬’字的‘戈’法最像虞世南。”唐太宗赞叹魏徵鉴赏力之高，也深感学虞字“戈”法不易。唐太宗崇尚儒学，醉心南帖，弄得其父高祖李渊也说他不像那个在太原随他起兵时的儿子了。

虞世南的书法圆融遒逸、外柔内刚，用笔沉粹、典丽。论者以为如裙带飘扬，而束身矩步，有冠剑不可犯之势，并以风骨劲挺著称书史。纵观书法史，从汉末钟（繇）、张（芝）开楷则草法之先，到晋末二王（王羲之、王献之）法立，经南北朝、隋朝到唐初四大家出，使楷法臻于完备极致。所以多以“晋人尚韵，唐人尚法”称之。虞世南的字继承多于创造，从东魏《高归彦造像记》碑刻中可以找到他的楷法之源。他笔圆而体方，外柔而内刚，锋芒内敛而器宇轩昂，无一点雕琢和火气。

虞世南作书很注意坐立姿势和运腕方法。他认为，只要姿势正确，手腕轻虚，即使是粗纸、秃笔，信手拈来也能挥洒自如，别出新意。虞世南以自己的书作衔接起魏晋之绪，与欧阳询、褚遂良、薛稷等共同开创了初唐的书法盛世。

《孔子庙堂碑》　正书，虞世南撰并书，碑文记载的是高祖立孔德伦为褒圣

侯并新修孔庙事。唐武德九年（公元626年）刻，为初唐碑刻中杰出之作，亦为历代金石学家和书法家公认是虞书妙品，素有君子藏器之美称。据说此碑刻成后车马填集碑下，捶拓无虚日，故不久碑石即毁。重刻本有数种，著名的有：一，宋王彦超重刻于陕西西安，俗称“陕西本”，又名《西庙堂碑》，现存西安碑林。明嘉靖地震，石断为三；二，元至元年间重刻于山东城武，俗称“城武本”，又名《东庙堂碑》。

《虞世南摹〈兰亭集序〉》　晋人书以韵取胜，这是一种超然于理法之外而又达从心所欲不逾矩的境界，也是一种雅逸潇洒的风度，而王羲之《兰亭集序》正是高度体现了这种境界和风度的代表作品。当此卷被唐太宗李世民征得后，更是爱不释手，常于半夜秉烛临摹，最后此卷亦随唐太宗殉葬昭陵。唐太宗生前曾命当时著名的书家虞世南、欧阳询、褚遂良各临一本。三人临本中除欧阳询临本失传外，褚遂良、虞世南临本和冯承素摹本得以传世，合称《兰亭墨迹三种》。虞世南曾得智永真传，与王羲之书法风格极为相近，可称是直接魏晋人风韵。其书内含刚柔，立意沉粹，气秀色润，萧散洒落，虽不外耀筋骨，但极富内

小楷破邪论

涵，耐人寻味。

《汝南公主墓志》 作为虞世南存世仅有的手迹，足证他无愧于王字传人的称号。汝南公主为唐太宗爱女，早岁夭亡。公主是金枝玉叶，于是写碑文自然要请到虞世南这位大书法家。虞世南虽然是奉了太宗皇帝的旨意撰写此墓志的，但以他近臣的身份和与皇帝特殊的感情而言，虞世南与汝南公主也是熟稔的。他在此书作中融入了一位长辈的深情。《汝南公主墓志》的书风完全秉承了二王趣旨。是年虞世南已是一位颓翁，笔力仍如此强健，点画仍如此精到，的确是一代宗师晚年炉火纯青的风范。“天潢疏润，圆折浮夜光之采；若木分晖，秾华照朝阳之色”、“聪颖外发，闲明内映”，是碑志墓铭中的褒扬之语，移此作为对墓志铭书法的赞辞也可谓不过。

此外，尚有《辟邪论序》、《左脚帖》、《大运帖》等传世。

虞世南的为人始终低调，德行高蹈，书法内敛含蓄。一生经历了南朝梁、南朝陈，又由隋入唐。以他的脾性，在隋炀帝手下当官似乎前途不大。若不是晚年得遇明主唐太宗，虞世南很可能就是一位书法写得极好的地方小吏而已。

虞世南所作《咏蝉》诗如他的《孔子庙堂碑》书法一样受人喜爱。

垂緌饮清露，流响出疏桐。
居高声自远，非是借秋风。

诗言心志，书为心声。这诗和书法就是虞世南真实情感的流露了。

第四节 遭放逐的褚遂良

无论是一介草民还是贵为九五之尊的天子，人的年龄一大，感情难免脆弱。

贞观十二年（公元638年），虞世南过世，太宗皇帝伤感地对大臣们说：世南于我犹如一体。拾遗补阙，无日忘之。盖当代名臣，人伦准的。今其云亡，能与我论书者无复人矣！魏征出班奏曰：万物春荣冬衰乃世间常情，陛下不必忧伤。臣可推荐秘书郎褚遂良担此重任。太宗皇帝问道：可是褚亮的儿子？魏征说：

正是。褚遂良下笔遒劲，甚得王逸少体。魏征认为，褚遂良对王羲之的书法有很深刻的理解，他具有辨别王字真伪的鉴赏能力。太宗皇帝想起来了，褚亮的第三子褚遂良博学多才，精擅书法，还长得一表人才，于是传旨召褚遂良上殿。



褚遂良像

褚遂良急步徐行，上殿施礼毕，正欲退往朝臣的队末站班，太宗皇帝抬手把他叫住，从龙案上拿起一卷书帖说：朕近日征得一件王羲之尺牍，甚是华美。但有人说是赝品，爱卿可替朕鉴识一番。褚遂良展开书帖仔细一看，便说：陛下，这件尺牍确实是赝品。太宗皇帝听了颇为惊奇，忙问是怎么看出来的。褚遂良便引唐太宗走到大殿门口，将尺牍对着阳光展开。褚遂良用手指着"小"字和"波"字说：这个小字的点和波字的捺中，底下有一层比外围更黑的墨痕。王羲之的书法笔走龙蛇，超妙入神，他是不会涂抹也不应该有这样败笔的。太宗皇帝听了，细审阳光映照下的尺牍，果然看到了那几笔涂抹过的痕迹，于是暗暗佩服褚遂良的鉴赏力。

考试通过了，褚遂良从秘书郎迁为"侍书"。此后，太宗皇帝凡征集到王羲之的墨迹，总要请褚遂良一起鉴定，褚遂良均可以丝毫不爽地鉴别出王羲之书法的真伪来。后来，太宗皇帝命褚遂良将这些珍贵的书法编定目录，正行草书，纸色标轴，真伪卷数，无不毕备。原来李世民在即皇帝位前后，曾不遗余力地广泛收集王羲之的法帖，天下人争着献宝领赏，鱼目混珠者也不在少数。现在褚遂良鉴别王字如火眼金睛一般，消息传开后，就没有人再敢将赝品送来邀功领赏了。褚遂良的书法功力得到了太宗皇帝极大的信任，于是便将他提升为谏议大夫，兼起居郎。

褚遂良（公元596—659年），字善登，高宗时封河南郡公，故人称"褚河南"。褚遂良出身于世代官宦之家。祖籍河南阳翟（今河南禹县），晋末南迁为杭州钱塘（今浙江杭州）人。隋末战乱四起，李渊的军队战胜了一切对手，在公

褚遂良摹兰亭序

元618年建立了唐王朝。其父褚亮原任隋朝的东宫学士，因杨玄感反叛的原因，被贬为西海郡司户。当割据兰州的薛举称帝时，裹胁在内的褚亮被任命为黄门侍郎，褚遂良则被任命为通事舍人。唐王李渊称帝后，薛举已占据了甘肃的大部分地区，并企图夺取京城长安，与李家一决雌雄。但他从西北向长安推进时，却突然病死，他的儿子薛仁杲继承了他的事业。公元618年11月，秦王李世民包围了薛仁杲驻扎在泾州的营寨。激战后其部下纷纷投降唐军，薛仁杲兵败，被押往长安处决。而他手下的人才则被招纳在秦王李世民麾下，褚遂良就这样开始了新的生涯，最初任铠曹参军，是一个掌管军中杂务的职事。

公元621年，秦王李世民因战功显赫而名声大振，在天策府组成了一个大约五十来人的政治集团，许多人都是来自被他消灭的敌方营垒中的杰出人物。又成立文学馆，任命了十八学士做他的国事顾问，其中就有褚遂良之父褚亮。随后，掌管文学的褚亮与虞世南和欧阳询成了好朋友。唐高祖武德年间至唐太宗贞观十二年，褚遂良安于秘书郎的职位，博览群书并精研书艺，逐渐成为仅次于虞世南和欧阳询的著名书法家。他被魏征举荐后又得到太宗皇帝的赏识，担任的起居郎一职即是专门记载皇帝一言一行的近臣。《剑桥中国隋唐史》一书在提到唐太宗时曾这样写道："太宗的许多公开的举止，与其说是出自本心，倒不如说是想得到朝官，尤其是起居郎赞许的愿望。"由此可见，褚遂良所担任的这个职位是极重要的。《旧唐书》记载，有一次李世民问褚遂良：你记的那些东西，朕本人可以看吗？褚遂良回答：本朝所以设起居郎之职，这是沿袭了古时的

史官制度，善恶必记，留作史鉴。我没有听说过皇帝自己要看这些东西的。李世民又问：我如果有不好的地方，你一定要记下来吗？褚遂良回答：我的职责就是记录皇上的理政和起居，所以您的一举一动，都是要写下来的。后来太宗皇帝曾对长孙无忌说过这样的话：褚遂良鲠直，有学术，竭诚亲于朕，若飞鸟依人，自加怜爱。

一位要成为明君，一位要成为忠臣，共同的目标使唐太宗和褚遂良走到了一起。此后，太宗皇帝每有大事，几乎都要向褚遂良谘询，褚遂良也确实具有政治家的远见卓识。

贞观十五年，大唐国力强盛，呈现出一派欣欣向荣的景象，太宗皇帝动了上泰山封禅的念头。褚遂良和魏征劝谏太宗暂停封禅，不要做劳民伤财的事。太宗皇帝受此感悟，同年将褚遂良迁升为谏议大夫。贞观中，太宗宠爱第四子魏王泰，许多待遇逾越制度。褚遂良提出太子和诸王的待遇应有一定的区别，不可坏了朝廷的规矩。贞观十七年，太子承乾以谋害魏王泰被废，褚遂良与长孙无忌说服太宗皇帝立第九子晋王李治为太子。次年遂良被任命为黄门侍郎，参与朝政。随后，他被皇帝派往全国各地，巡察四方，直接可以罢黜官吏。正在此时，他父亲褚亮病故，于是辞职回家守孝。贞观二十二年，唐太宗的得力助手马周病逝，褚遂良正好守制期满，他又被起用为黄门侍郎，接着被提升为中书令，成为继魏徵之后，与刘洎、长孙无忌一样在唐代政坛上起着举足轻重作用的大臣。同年，太宗策划东征高丽，褚遂良持不同意见，尤其反对太宗亲征。后来事态证明褚遂良的见解是对的。



褚遂良《孟法师碑》

贞观二十三年（公元649年），唐太宗在弥留之际，将长孙无忌与褚遂良召入寝

宫，对二人说：“卿等忠烈，简在朕心。昔汉武寄霍光，刘备托诸葛，朕之后事，一以委卿。太子仁孝，卿之所悉，必须尽诚辅佐，永保宗社。”他又对太子李治说：“无忌、遂良在，国家之事，汝无忧矣。”于是命令褚遂良起草新皇帝的即位诏书。同年六月，二十一岁的李治继皇帝位，是为高宗。唐高宗即位后，即封褚遂良为河南县公，次年，迁为河南郡公。公元653年，又升为尚书右仆射，执掌朝政大权，这是褚遂良政治生涯中的顶峰。

老子曾说：祸兮福所倚，福兮祸所伏。

褚遂良在他人生最辉煌之时，一片阴霾正悄悄向他掩来。

高宗皇帝登基之初，一切刻意效仿唐太宗的所作所为，唐朝的政治清明，社会经济也取得了可观的成就。但是不久后，以长孙无忌及褚遂良为代表的朝臣就碰到了一个机敏和肆无忌惮的对手——武曌，即后来的武则天。

贞观末年，只有十几岁的武曌进入后宫，其美貌与才情使她成为唐太宗的“才人”（第五等妃嫔）。唐太宗驾崩后，一度削发为尼的武曌忽然成为唐高宗的嫔妃，并被册封为“昭仪”（嫔妃之首）。接着，唐高宗又图谋要立武昭仪为皇后。在是否立武昭仪为皇后的纷争中，褚遂良与长孙无忌强烈反对任何废黜王皇后的企图。根据新、旧《唐书 · 褚遂良传》的记载，高宗召太尉长孙无忌、司空李勣、尚书左仆射于志宁以及尚书右仆射褚遂良进官商议废后立后之事。褚遂良发了一通王皇后并无半点差错的议论后，将官笏放上台阶，把官帽摘下，叩

漢興六十餘載海內艾安府庫充實而四夷未賓制度多闕上方欲用文武求之如弗及始以蒲輪迎枚生見主父而歎息羣士慕嚮異人並出卜式拔於芻牧弘羊擢於賈豎衛青奮奮於奴僕日磾出於降虜斯亦曩時版築飯牛之朋已漢之得人於茲為盛儒雅則公孫弘董仲舒兒寬篤行則石建石慶質直則汲黯卜式推賢則韓安國鄭當時

倪宽传赞

头劝谏至满脸流血。这使皇帝大为恼火，让卫兵把他强拉了出去，而一直躲在帘幕后偷听的武昭仪则恨不得立刻将他处死。

在关键时刻，善于迎合圣意的李勣说了一句话："此乃陛下家事，不合问外人。"

就凭这一句话，政治天平倒向了武则天，既改变了唐王朝的历史走向，也将褚遂良、长孙无忌等人推入了悲剧的深渊。

武则天终于在公元655年的农历十月被册封为皇后。褚遂良随后被赶出朝廷，到潭州（今湖南长沙）任都督。次年元旦，武后的儿子李弘（公元652—675年）被立为太子。巩固了地位的武则天不失时机地对反对她的人进行打击报复。王皇后被残忍地害死。褚遂良被贬为振州刺史（今海南三亚）。而那年的晚些时候，武则天又诬告中书令来济、门下侍中韩缓与在海南的褚遂良共谋反叛。晚年的褚遂良又一次被贬。这一次是被贬到爱州（今越南清化）一带。褚遂良在绝望之中，写了一封信给唐高宗，向他求情诉说自己曾长期为高祖与太宗效劳，又坚决支持唐高宗继位等。信中说："往者濮王、承乾交争之际，臣不顾死亡，归心陛下。卒与无忌等四人共定大策。及先朝大渐，独臣与无忌同受遗诏。陛下在草土之辰，不胜哀恸，臣以社稷宽譬，陛下手抱臣颈。"年老体衰的褚遂良哀求这位曾经抱着自己脖子寻求安慰的小皇帝，说自己已是"蝼蚁余齿，乞陛下哀怜"。但寡情薄义的唐高宗没有给予理睬。

公元659年，褚遂良在流放之中死去，终年六十三岁。在他死后的两年多时间里，武则天还不放过他，一方面把他的官爵全部削掉，另一方面把他的子孙后代也流放到边远地区。直到唐神龙元年（公元705年），即褚遂良死后四十六年，他才得到了平反。唐天宝六年（公元747年），他作为功臣，得以配祀于唐高宗庙。唐德宗贞元五年（公元789年），皇帝下诏，将褚遂良等人画于凌烟阁内，以示他与唐初的开国功臣具有同样的地位。

性格决定命运。睿智的褚遂良也概莫能外。

作为政治家的褚遂良从历史舞台上消失了。但作为书法家的褚遂良并没有因为肉体的毁灭而消失，随着时光的推移，褚遂良的书法艺术在中国书法史上越发星光辉耀。



褚遂良《雁塔圣教序》

在初唐书坛上，褚遂良算是晚辈。他近学虞世南、欧阳询，远追钟繇和王羲之，且能登堂入室，自成一家。褚体书法的特色是善把虞、欧笔法融为一体，方圆兼备，波势自如，深得唐太宗李世民的赏识。《唐人书评》中把褚遂良的字誉为“字里金生，行间玉润，法则温雅，美丽多方”。连宋代视唐书为“丑怪恶札”的大书画家米芾也赞其为：“九奏万舞，鹤鹭充庭，锵玉鸣珰，窈窕合度。”这说明在褚遂良的书法艺术之中，既可以看到他所处的时代风气，感知他那个阶层的贵族气息，同时也可品鉴到他自己的那种可以称为“唯美”的书法审美取向。

应该说，褚遂良比虞世南或欧阳询的机遇都要好些。他较早得享优渥的生活，所用笔墨纸砚都极其精良。有宽敞的空间，有从容的心态，面对一张上等宣纸时，他可以仔细考虑每篇文字每个笔画作如何的优化处理。褚遂良书法艺术最为突出的特色为“空灵”。

在《晋书 · 王羲之传论》中，李世民对王羲之的书法赞美道：“所以详察古今，研精篆素，尽善尽美，其必王逸少乎？观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端。”



大字阴符经局部

作为《晋书》主编之一的褚遂良，对这一传赞肯定有着刻骨铭心的印象。尤其是后面的几句"烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直"，对褚遂良而言即如金科玉律一般。对李世民怀有深厚感情的褚遂良，毕生都在追求与实践着这一审美取向。从师承的渊源上，从他受到李世民的影响上考察，褚遂良在书法上是恪守着王羲之的规范。据《唐会要》记载，唐太宗下令整理内府所藏的钟繇、王羲之等人真迹，计一千五百一十卷。褚遂良参与了这次整理活动，众多王羲之的真迹，使他大开眼界。他在中国书法的体格与形态中，找到了一种贵族的或属于上层士族精英的艺术品位。

从笔法与体势上来说，褚遂良是直接承继晋人风度的。或者说，他在同时代人之中，是比较深刻地理解了晋人的书法意韵，并将这种意韵表现在自己的书作之中。他既是初唐楷书风格的创造者，同时也是晋人书风的传承者。褚遂良书法的线条充满生命，书家的生命意识和人的本质力量也融汇于结构之中。后世学习褚体的人，从他那里汲取笔法、汲取笔意、汲取结构、汲取法度，然后从事自己的创造、改革、出新……薛稷学他，瘦硬通神，亦跻身于"初唐四家"之列。薛耀学他，风骨棱棱，不仅作为一时名手，还开启了宋徽宗创制瘦金体之先声。颜真卿也学他，创立了唐楷的最高法则。

褚遂良一生勤勉，习字不辍，创作了无数的优秀作品。其传世书迹有楷书《孟法师碑》、《雁塔圣教序碑》、《伊阙佛龛碑》、《房玄龄碑》、《枯树赋》等，传世墨迹有褚摹《兰亭集序》、《倪宽赞》等。

除了书法，唐朝又是一个诗的国度。但褚遂良存世的诗作仅一首，录此以志纪念：

伏枥丹霞外，遮园焕景舒。
行云泛层阜，蔽月下清渠。
亭中奏赵瑟，席上舞燕裾。
花落春莺晚，风光夏月初。
良明比兰蕙，雕藻近琼琚。
独有狂歌客，来承欢宴馀。

第五节 《兰亭序》传奇


唐太宗像

“……所以详察古今，研精篆隶，尽善尽美，其惟王逸少乎!观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端。心摹手追，此人而已。其余区区之类，何足论哉!”写毕《王羲之传论》，唐太宗将笔搁下，情不自禁低叹一声。

此时还是贞观初年。唐太宗李世民深知以武功得天下易，以文治管理天下难，他的志向是要做个文治武功都彪炳历史的千古一帝。李世民乃北人，但他却酷爱南人书帖，这或许是受了他的书法老师虞世南的影响，论者以为主要在于他血液中流淌着崇尚儒家传统文化的基因。唐太宗摒弃了随处可见的北朝遗留的高碑大碣，转而推崇王羲之的书体，并把它定为全国书法的官方标准予以推广。此外，李世民不惜千金在民间搜购、征集王羲之的书法真迹。俗话说锲而不舍金石可镂，初唐距王羲之去世仅二百余年，虽然期间经历了数朝的更迭和无数次的战争，但唐太宗还是从民间征集到了千余件王羲之的字帖。他命内府裱工把这些真迹装裱成两百余个长卷，经常品味摹写，爱不释手。但是，太宗皇帝最希望看到的王书墨宝《兰亭集序》却一直没有得到，这使他非常失望。这次他以帝王之尊写罢《王羲之传论》，搁下笔又念及此事，不由得叹息一番，并将此作为自己登基以来未办成的一桩憾事。

事情被朝中大臣房玄龄、虞世南知道了。为了消释太宗皇帝的心病，两人商量了一下，选派精干的差役四处打探。差役到会稽后了解到了一些情况。原来王羲之这一脉仅有王羲之的第三子王徽之传承了香火，到七世孙王法极兄弟时剃度为僧舍家为寺，取法名智永智欣。这智欣后来不知所终，而智永禅师则常年住在永欣寺内，足不出户，直至圆寂。因为没有后代承继遗物，他就把自己

冯承素摹兰亭序

的衣钵并珍藏的前辈书迹悉数遗留给了身边的徒弟辩才和尚。辩才和尚知道这些书帖的价值，对此异常珍爱，有关《兰亭集序》的下落没有透露过半点风声。他亦一直住在永欣寺中，虽然已年近八十，然而于书法还是勤学不辍。

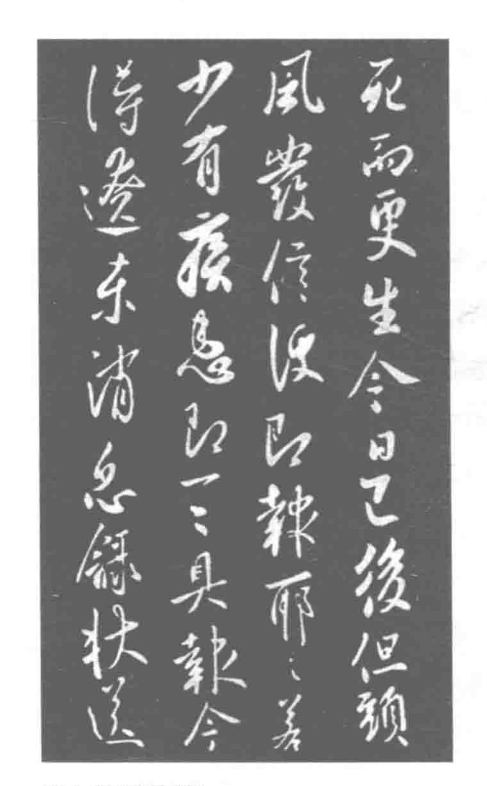
得到差役的汇报，房玄龄和虞世南推测《兰亭集序》一定还在永欣寺中。房玄龄将寻访《兰亭集序》的经过禀告了太宗皇帝。李世民大喜，当即下诏，派钦差携带贵重礼品，专程赶到会稽的永欣寺，请辩才和尚献出宝帖，许诺将赐以重赏。

太宗皇帝满怀期望地在宫中等待着《兰亭集序》的到来。谁知过了一个多月，钦差回京复旨，禀告道辩才和尚说永欣寺内没有什么《兰亭集序》，亦将皇上的礼物悉数退回。李世民见自己碰了个软钉子，不由得龙颜大怒，拍着书案说要把那老秃驴抓来长安。房玄龄和虞世南赶紧劝驾，等太宗皇帝消了火气，转首问钦差那老和尚还说了些什么。钦差边伏地磕头边禀告道，辩才和尚只说在侍奉先师智永法师时，确实目睹过他摹写《兰亭集序》，但是不是王羲之的真迹就不知道了。智永法师圆寂后已经历了多年战火离乱，期间也有不少人来寻找《兰亭集序》，但都没有找到。辩才和尚说，那东西很可能早已毁于兵燹灾祸。

太宗皇帝听罢冷笑一声，明知辩才是在搪塞却又毫无办法。堂堂的一国之君，总不能派军队或让地方官去明争暗抢一件字帖的啊。看太宗皇帝心中郁闷，房玄龄就让钦差退下，绕着书案踱了几圈，心中思量那辩才和尚已八十高龄，又没有后人可传，《兰亭集序》如果在他手中，留着又有什么用呢？思来想

去，他对唐太宗说，一定是辩才和尚觉得朝廷派个小钦差去取王家的传世墨宝，有些怠慢了他，因而才会出此招搪塞朝廷。他建议太宗皇帝把辩才和尚接来长安，待以上宾之礼，将他的心感动了，让他自动献出墨宝。李世民听了不觉大喜，于次日再下一道诏书，并请虞世南出面办这件事。太宗皇帝说虞世南和辩才和尚有师门之谊，会稽的东边就是余姚，虞世南乘此机会正可回家省亲，祭扫父母与先祖坟茔。办妥了家事，速去永欣寺接辩才和尚来京城面圣。

那日辩才和尚正在永欣寺的廊檐下晒太阳，忽听到寺院外人声鼎沸，小沙弥跑进来说又有钦差大人光临。这辩才和尚正有些慌乱，虞世南已走进了山门。辩才和尚一看是多年不见的师兄到来，心里自然欢喜。两人携手来到佛堂，拜过先师牌位，虞世南宣读了太宗皇帝的诏书。辩才和尚接了诏也无可奈何，打点好行装就随虞世南上路了。辩才和尚到京城长安时，太宗皇帝派了几位大臣出城数里相迎，并将辩才和尚安顿在最好的驿站下榻。次日，太宗皇帝设宴为辩才和尚洗尘，并请文武百官作陪。席间，唐太宗赋诗一首以赞其盛，亦让辩才唱和。老和尚推却不得，当庭拈须低吟，又取笔墨誊写了奉上。李世民将诗稿接在手中细看，赞不绝口。文武百官乘机助兴，轮番给辩才和尚敬酒。辩才连连谦让，喝着喝着，已有几分醉意袭上头来。

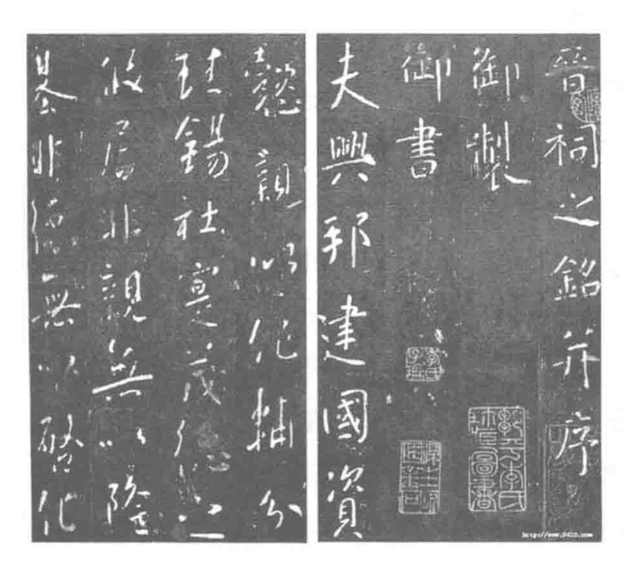


唐太宗《两度帖》

唐太宗见时机已到，就询问道：听说先师智永法师藏有王羲之书法墨宝，美妙绝伦，不知是否仍在永欣寺中？辩才和尚虽然年高，但一听此言便明白了皇帝的意思，心里暗想：太宗皇帝所指的墨宝肯定就是王羲之的《兰亭集序》了。自己可是答应过无论如何都要保管好先师留下的墨宝的，

就是至尊的皇上开了金口，我也不能献出此帖。辩才决心已定，慢悠悠地起身说道：禀告皇上，先师身后的确藏有一宝，那就是王家的传世之物《兰亭集序》。贫僧受先师临终嘱托，代为珍藏，视若性命。如今皇上降旨要我献宝，贫僧断难从命。皇上是否想过，如果把王家的祖传宝物献出，老僧还有何面目再见先师呀！太宗皇帝听辩才和尚如此一说，不禁不怒反而心中暗喜，不管怎么说，总算知道了向往已久的《兰亭集序》的确切下落。见辩才和尚如此虔诚，便就坡下驴说道：朕理解你对先师的一片孝心。不过，朕只想借墨宝一阅，阅后定当原物奉还。辩才和尚不为所动，说：贫僧深信皇上所言，只是长安越州路程遥远，沿途人多事杂，难保没有差错。如若遗失了墨宝，贫僧只有以死明志了。太宗皇帝听了辩才的话，知道无法说服这个固执的和尚，脸上只得堆出微笑，虚赞他德行高尚。太宗皇帝留辩才和尚在长安盘桓了些日子，让他到弘福寺、慈恩寺、兴善寺、木塔寺等有名的寺院转了转，赏赐了些珍宝绸缎、佛经佛像，让辩才和尚回老家的永欣寺去了。

这次颇费了些周折，但太宗皇帝还是没有得到向往已久的《兰亭集序》，心中不免有些不痛快。傍晚，当他临毕王羲之的《黄庭经》，把笔搁在一旁，拿起硬黄纸细看，不禁自叹道：书法能够尽善尽美，仅王右军一人而已。我衷心钦慕，今日想要得到的无非是他的几行字罢了，只可惜……房玄龄在一旁听见，思忖片刻后俯身说：陛下为求一般的王羲之墨宝尚得费一番周折，更何况还是书圣的杰作呢。现在，我们已知道《兰亭集序》仍在辩才和尚手中。他已年老体衰，又无后人可传，倘若设一妙计巧取，当唾手可得。太宗皇帝听了心有所动，低声问道：以卿之谋，谁能充当这巧取的智士呢？房玄龄道：臣可举荐一人，监察御史萧翼可担此重任。太宗皇帝沉吟着问道：是那位梁元帝的曾孙萧翼？房玄龄回答：正是。太宗皇帝眼前浮现出一个五十来岁模样精明的人来，正是这位官秩不高的监察御史侦破了长安城里的一桩疑案，他那秉公执法的作派给皇上留下了印象。太宗皇帝点头同意，说此事就交爱卿督办，又叮嘱一定要拿到那件墨宝，还不能惊动了州县衙门。房玄龄领旨下殿，便去找萧翼商议。萧翼听了房玄龄一番安排，思索了一会说：派下官去办这件事，须得向皇上借几件王羲之的字帖作诱饵。房玄龄入内殿请求，太宗皇帝马上答应了萧翼的要求。



晋祠铭并序局部

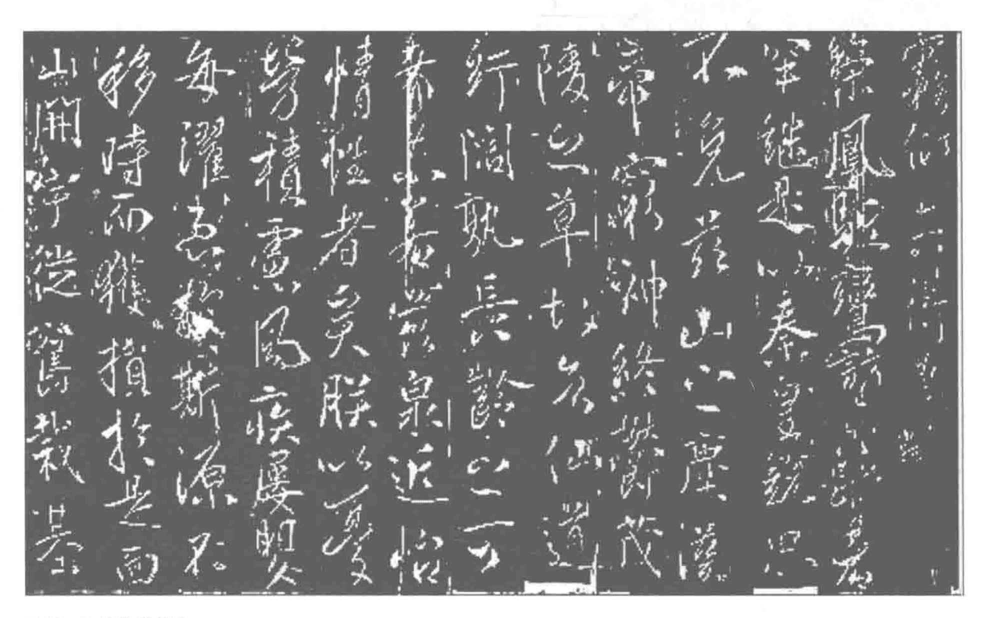
再说辩才和尚自从长安回到会稽永欣寺后，想当朝皇上对自己恩宠有加，临别还赐赠了大量礼物，他明白醉翁之意在乎《兰亭集序》。将法帖进奉皇上还是自己留着，这个问题困扰了老和尚许久。期期艾艾难过了月余，见朝廷没有再派人来叨扰，辩才和尚尤自宽慰道：究竟是大唐朝廷，一国之君和我一个出家人争什么一纸宝贝。辩才老和尚逐渐将这件事情淡忘了，只有在全寺和尚都熟睡以后，他才会悄悄地从床榻上爬起，蹑手蹑脚地取出书帖，躲在方丈室的楼上，在摇曳的烛光中默不作声地观赏或临上几笔。

一日午后，辩才和尚外出化缘。归途中觉得口渴，他就进入路边的一家茶室憩息，叫了壶绿茶细细品味。一阵吆喝惊动了辩才和尚。他看见隔壁几个闲人正同一位素不相识的外乡人下棋。看其阵势，正杀得难分难解缠做一团，令围观者看得如痴如醉。辩才和尚看那外乡人约五十来岁，身材略高，颌下一绺长髯，满脸和气，一副读书人模样。可他下棋却是沉着稳健，一招一式皆有来历。闲人抱成一团支招助战，竟也敌他不过。闲人见辩才老和尚在一旁观棋不语，便纷纷起身请他出战。辩才和尚对棋艺颇为精到，只是自智永禅师去世后，很少能遇到上佳的棋手。老和尚见盛情难却，也有些技痒，他便坐到了棋桌前。那人道一声得罪了，直接下子交锋起来。辩才和尚起初并未投入多少心思，但他发现那人却在暗中做了好多眼点，步步紧逼，于是明白遇到了高手。

一直下到夕阳西下，老和尚推说有些累了，两人方才罢手。辩才和尚听说此人远道而来，还未投宿，便邀他前去永欣寺安歇。那人也不客套，一口应承。到得寺中，辩才请来客到方丈室落座，小沙弥敬了茶，两人互报姓名。那客人道：在下许客，洛阳人氏。此次远来江南，打算采办些江浙的绸缎茶叶，游历一番湖光山色，不想在此与法师不期而遇，真是三生有幸。辩才和尚笑道：你我两人一见如故，没想到我老衲须发皆白了还会结交了新朋友许客。

用了斋饭，辩才和尚引许客至厢房休息，两人又畅谈至深夜才各自安歇。第二天早晨，许客早早起来，洗漱已毕，便向辩才和尚道别。老和尚只知与许客谈得投机，却不曾想到许客会马上离去。许客满脸歉意说：只因日程早定，无可更改。此番离去，实属无奈。待货物采办完毕，一定再来叩扰。数日后许客果然回来，说采办茶叶之事已妥，他未及去别处游玩，便径直来永欣寺了。辩才和尚心中自然高兴，命小沙弥收拾了一间耳房，许客便在永欣寺内寄住。每日里，两人琴棋书画，谈古论今，推心置腹无话不谈，甚觉快慰。

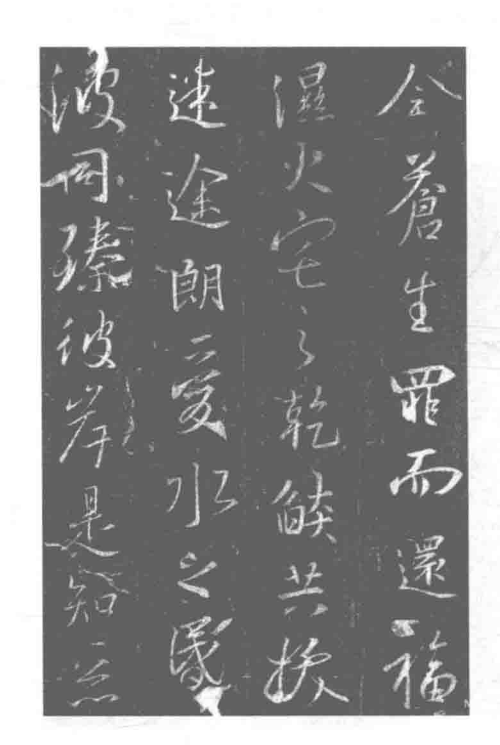
忽一日，辩才和尚去许客的房间，只见许客正静静地坐在书案前临池习字。辩才和尚不想打扰他，径直走到许客身后观看。许客所临习的正是智永禅师的



唐太宗《温泉铭》

墨迹，辩才不觉失口说：许客这样用功，想来日后定能追越先贤，将我先师书法的奥妙学到手的。许客见是辩才和尚站在自己身后，连忙起身施礼，吃惊地询问：方丈常说的先师就是智永禅师吗？辩才和尚点头道：正是。许客道：智永禅师的书法精神清朗，字如珠玑，晚生佩服得五体投地。只是我费尽周折却只求得这么几件永禅师的真迹。说罢，许客从书案上将书帖恭敬捧起。辩才和尚接过手，拿到南窗下定睛一看，的确是师父智永的亲笔墨迹。睹物思人，辩才和尚一时不能自持，竟然涕泪俱流。见此情景，许客独自感叹道：在下听说智永禅师乃是书圣王羲之的第七世孙，也不知是真是假？辩才和尚擦了老泪说：许客所言不错，先师是书圣的第七世孙。先师继承王氏书法的传统，真正达到了点墨若漆、妙妍辉光的境地。许客听后亦感叹道：王羲之的书法可谓冠绝古今，能一睹王右军的妙品真迹，实属平生宿望。辩才和尚听后本想说什么，却欲言又止。

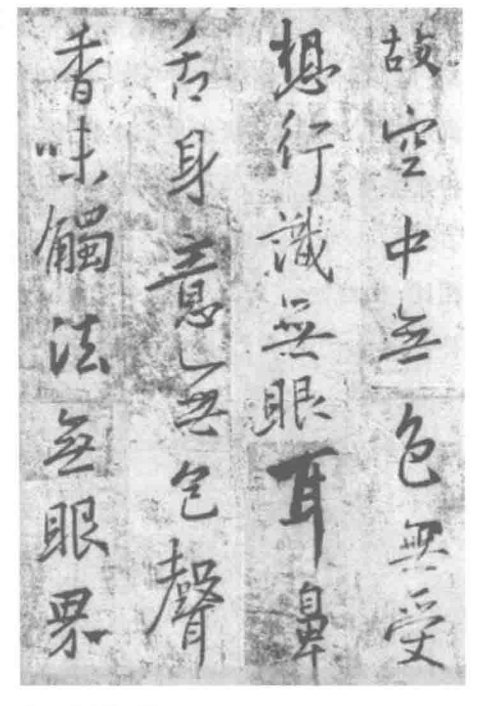
隔日傍晚，许客来访，辩才和尚将他迎入房内。两人落座后，许客笑道：小弟今天为方丈带来两件宝贝。辩才和尚忙问：是什么宝贝？许客便从衣襟内掏出两卷书帖，展放在书案上请辩才和尚观看。许客道：我平生所喜欢的就是王右军行云流水一般的行书。好不容易购得杂帖数种，作为爱物带在身边，常细心摹写。许客言辞恳切，话语间多次流露出对王氏的仰慕之情。辩才和尚看罢杂帖，将其交还许客，说：这还算不上什么宝贝，只是二氏的一些练笔之作罢了。许客笑道：我求到这两件杂帖已是非常不容易了。辩才和尚和许客的关系已经非常密切，又见他儒雅，终于说：老衲手中藏有一帖，那可称得上是王右军的毕生杰作。许客开玩笑似地说：方丈手里



集王圣教序局部

的杰作不会是《兰亭集序》吧？辩才和尚说正是。许客听了笑道：时间过去了几百年，王羲之的《兰亭集序》真迹恐怕早已毁于兵燹战乱之中，如有，也不过是摹品罢了。辩才和尚一脸认真地说：先师本是王家第七代传人，况且此帖一直为王氏家族世代相传，难道老衲还会跟你说假话不成！许客以言相激道：法师既然说是真迹，能否让在下瞻仰一下？辩才和尚听罢，果真拿了把梯子架到墙上，爬上去从横梁的暗槽内取出了黄绸包着的一卷书帖。许客展开书卷细细观看，不觉大喜，心中暗道：果真是王羲之的《兰亭集序》！果真是字字珠玑呀！许客心里这样想着，嘴上却说：什么《兰亭集序》真迹！你看纸面上处处瑕疵，难道王右军的真迹会是这样的吗？这一定是件摹品。辩才和尚告诉他书帖被火燎过，边缘已有些磨损。许客表示坚决不信，辩才和尚也毫无办法。两人争论多时，谁也说服不了对方。许客见天色不早，便起身告辞。辩才和尚没再挽留，将其送出门后，也没有再把《兰亭集序》藏回梁上暗槽内，与许客的两卷杂帖一并放在书案上，便上床安歇了。

第二天，辩才老和尚早起，到邻村去作法事。辩才和尚刚离开永欣寺不久，那许客便匆匆来到方丈室，对守门的小沙弥说：昨晚与法师闲谈书法时，我有几卷字帖遗忘在书案上了。小沙弥知道许客与辩才方丈亲密无间，没有细想就打开挂锁，让许客独自进房去取。许客一眼便看到了《兰亭集序》。他很快将其与自己的两件杂帖一并卷了，塞入内袋，走出了辩才和尚的卧房。许客离开永欣寺骑马急驰。到了驿馆，许客从包袱内取出圣旨，对驿长道：我乃朝廷监察御史萧翼，现命你即刻去找越州都督齐



集王心经局部

善行速来见我，不得有误。驿长不敢怠慢，急忙跑出去找了齐善行一同来见萧翼。萧翼见了齐善行，将太宗皇帝的御旨宣读后，命他派人把辩才和尚请来见面。辩才老和尚此时还未归寺，在邻村做法事时听说御史召见，一时摸不着头脑，只得坐了差役的轿子赶往驿馆。叩见已毕，辩才吃了一惊，那御史萧翼不是别人，正是自己新交的朋友许客。只见萧翼手捧圣旨说道：臣奉唐皇之命，特来永欣寺取《兰亭集序》真迹。今日已得，因而请和尚来见，顺便道别。辩才老和尚听了当即昏厥过去。驿长和几个差役用冷水为其敷面。辩才和尚苏醒后，爬到越州府门口哑着嗓子叫道：师父哇，弟子不孝，愧对先师的重托了！只见辩才和尚撞向了石狮……

萧翼即刻动身，不数日返回了长安。太宗皇帝见到了朝思暮想的《兰亭集序》，不由得龙颜大悦。他重赏了此次取宝的有功之臣房玄龄、萧翼和虞世南等人。萧翼谢恩之后，将辩才和尚撞石身死的经过禀告了皇上。太宗皇帝听罢，沉吟半晌后吩咐：着地方厚葬之。

太宗皇帝得到《兰亭集序》真迹后十分珍视，命拓书人赵模、韩道政、冯承素、诸葛贞等四人各拓数本，以赐皇太子、诸王、近臣。又让当朝大书法家虞世南、欧阳询和褚遂良各临一本。今天传世的《兰亭集序》，除了欧阳询临本已佚，尚有虞世南临本、褚遂良临本和传为冯承素的响拓本。在有关《兰亭集序》的各种临本中，唐人冯承素的摹本据说是最接近王羲之《兰亭集序》原貌的。论者这样认为，冯承素是宫内专门从事摹写名家书法的人，和其他几位书法大家相比，相信他会更加忠实于原作。冯承素的这件《兰亭集序》，因卷首有唐中宗神龙年号小印，被后世称为《神龙本兰亭集序》。

贞观二十二年（公元649年），唐太宗在长安玉华宫含风殿驾崩。太子李治遵其遗嘱，将《兰亭集序》真迹装入一只玉匣，做为殉葬品深埋昭陵地下。

第六节　初唐大家阎立本

与寻常画家不同，阎立本既是一个世家子弟，也是一个位极人臣的宰相。

阎立本的远祖为东汉的阎章，在汉平帝永平年间曾任步兵校尉及尚书。至

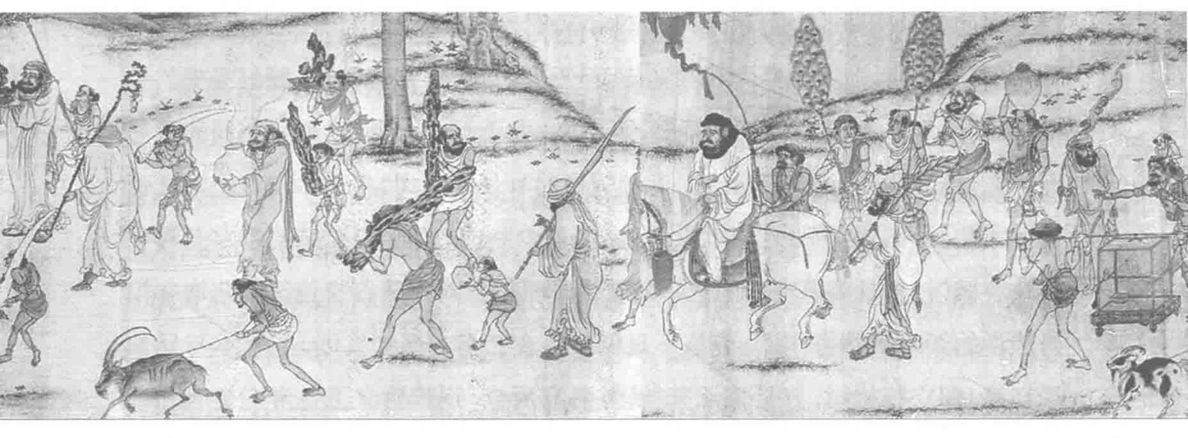
阎立本的父亲阎毗（约公元564—613年），阎家共传十五代，有多人担任将军、太守等职。阎毗七岁袭爵为石保县公，邑千户。及长，仪貌矜严，颇好经史。受《汉书》于萧该，略通大旨。能篆书，工草隶，尤善画，为当时之妙。北周武帝见而悦之，选为驸马，娶清都公主。北周宣帝时拜仪同三司，授千牛左右。隋文帝爱其才艺，拜车骑将军，官至朝散大夫、将作少监。将作监是营造皇家宫苑和中央政府衙门，包括陵墓在内的土木建筑管理机构。对书画鉴赏建筑工艺均有相当造诣的阎毗执掌将作监，应该不是偶然。在艺术方面的发展，阎立本与兄长阎立德、阎立行相同，皆是秉承家学，并各有所成，逐步确立了各自在初唐画坛上的艺术地位和政府中的政治地位。兄弟三人中，阎立本更以生花妙笔、臻妙画艺名满天下。

兄阎立德（约公元596—656年），名让，字立德，以字行。唐代建筑家，工艺美术家，画家。唐武德至贞观年间任尚衣奉御、将作大匠、工部尚书等。曾主持设计帝后所用服饰，受命营造唐高祖山陵，督造翠微、玉华两宫，营建昭陵，主持修筑唐长安城外郭和城楼等。绘画以人物、树石、禽兽见长。贞观中，东蛮谢元深入朝。太宗命阎立德写真，奇异之状，不差毫厘。

阎立本（约公元601—673年），擅书画营造，居雍州万年（今陕西西安）。阎立本亦秉承其家学，自幼喜欢绘画。他善画人物、车马、台阁，尤擅长于肖像画与历史人物画。他的绘画线条刚劲有力，神采如生，色彩古雅沉着，笔触较顾恺之细致。他所画人物神态刻画细致，其作品备受朝野推重，被时人列为神品。曾为唐太宗画《秦府十八学士》、《凌烟阁功臣二十四人图》，称誉当时。他的作品有《步辇图》、《历代帝王图》、《职贡图》、《萧翼赚兰亭图》等传世。


阎立本像

按理说，身为北周皇帝外甥的



职贡图

阎立本完全可以在自己的家族学馆中完成学业，可饱读诗书的阎父却选择了易子而教。他记得孟子的弟子公孙丑问老师为什么不亲自教自己的孩子，孟子回答：大凡一个执教的人，必是以正道教导受教的人。如果做父亲的如此教导孩子，孩子却不能接受，父亲必然会很生气。一生气，就可能伤害到孩子的感情。另外，如果孩子反诘父亲的言行并不都是依循正道，这岂不又伤害了父亲？如此一来，父子间就等于相互伤害彼此的感情了。所以，古人都把自己的孩子交有德行的人教导，这就是易子而教的道理。

阎毗选择的有德行的人是郑法士。郑法士，隋初画家，吴县（今江苏苏州）人氏。郑法士在北周时为大都督左员外侍郎，入隋授中散大夫。绘画师法张僧繇，善画人物，仪表风度，冠缨佩带，无不有法。诸如浮云、流水，率无完态，也得形容之妙。尤工楼台，每于其间衬以乔木嘉树、群英芳草，逐渐形成早期山水画样式。史载有田生杨生跟郑法士一同给京都光明寺画小塔。郑法士画东壁北壁，田生画西壁南壁，杨生画外边四面墙壁，时人称其为“三绝”。杨生用竹席遮蔽画画的地方，郑法士窥视认为他的画没有什么了不起的，没必要用竹席将它遮蔽起来。后来，郑法士跟杨生结为姻亲，关系进了一层，对杨生的绘画也有了新的认识。郑法士觉得杨生画人物车马有特殊之处，求着要杨生的绘画范本。杨生带着郑法士到皇宫门前，指着大街上来往行人的衣着穿戴和车马仪仗说，那些就是他的绘画范本。从此，郑法士深深折服杨生。此则轶事成为艺坛

佳话。

正因为郑法士对绘画技艺和审美境界具有开放性接受的胸怀，阎立本在老师和家庭的交互教导下成为初唐画坛上的大家。

据刘餗《隋唐嘉话》记载，阎立本学成之后尤不满足，在遍临了老师的和家里的书画收藏后，还四处搜寻历代名画。他打听得荆州一座古庙里存有张僧繇的真迹壁画，于是只身踏上了去荆州的路。从长安到荆州路途十分遥远，且道路崎岖，阎立本吃尽苦头。但为了观赏到张僧繇的真迹，他全不把这些当回事，只是不停地向前赶路。阎立本好不容易走到了荆州，稍事休息后立即寻找那座古庙。古庙之所以能存世久远，大抵都坐落于林泉幽胜之处。阎立本找到那座古庙进香，然后央求方丈让其观看壁画。方丈视其心诚，开启后殿让他参观。阎立本看过壁画，一下子没有看出这壁画好在哪里，还认为世人都说张僧繇画技高超，在他看来恐怕是徒有虚名。

第二天，他又跑去观摩，这一回他看得仔细多了。看着看着，他发现张僧繇的画确有其独到之处。原来，在中国画中，布局、笔墨、赋色、意境这些都是非常讲究的。凡是布局好、笔墨欠佳的，只能初看还好，却经不起细看。而意境深远、笔墨精妙的作品，往往因为不浮夸，乍看虽觉平常，看得久了，细细品味，才能体味出其中的无穷妙趣。张僧繇的壁画，正是达到了这样的境界。阎立本佩服极了，自言自语地说张僧繇的画画得这样好，不愧是丹青圣手啊!为了把张僧繇的绘画技艺学到手，第三天，阎立本又跑去看画。这一次，他看得更仔细了，边看边想，还和自己的画法相比较。为了不耽误看画，省去赶路时间，阎立本干脆把行李搬来，睡在古庙后殿的壁画下。从此他白天看晚上看，对画上的每一笔都细心地琢磨一番，以体会其中的要妙处。就这样，阎立本一直在壁画前住了十多天，把壁画的每一处都临了一遍。

正当阎立本把张僧繇的绘画技巧熟记于心后准备离开时，古庙里发生了一桩趣事。老方丈向阎立本叙说在邻近的道德观里还有一幅张僧繇的《醉僧图》，画得惟妙惟肖，道士们常常用这幅画来嘲笑僧人，他感到很气愤。僧众们也觉得受到压制羞辱，于是凑了几十贯钱，请阎立本在庙里画一幅《醉道士图》。阎立本去道观考察后临写了一幅《醉僧图》，回到古庙又画了幅《醉道士图》。此后



孔子弟子像局部

这两幅画同时流传民间。

唐太宗执政时，阎立本官至高位，与哥哥阎立德齐名，曾经奉召为唐太宗写真画像。后来由一位高手将太宗皇帝的像摹画到玄都观东殿墙上，时人以为既可以镇住冈上可能产生的邪气，又可以仰观天神的神威英武。

某次，南山出现一只凶猛的野兽伤害人，太宗皇帝派遣勇猛的军士去捕捉，但没有捕到。虢地的王元凤自告奋勇为民除害，一箭射死了这只猛兽。太宗皇帝非常欣赏他的豪迈，让阎立本将他射杀猛兽的场面画下来。阎立本奉命作画，其鞍马仆从，都栩栩如生与真人相仿佛。看过这幅画的人，没有不惊叹和佩服他技艺的高超的。

贞观中，唐太宗与侍臣们乘舟在御苑的湖泊中游玩赏景，看到有奇异的飞鸟在水面上随波浮游。唐太宗手拍船栏不停叫好，命令陪同的侍臣们当场赋诗赞咏，又命令随侍的宫人宣阎立本前来画下飞鸟。宫人们当即向岸上传呼——召画师阎立本到青苑玉池拜见皇上！当时，阎立本任主爵郎中，听到传召后跑步赶来，不顾大汗淋漓，立即俯身池边写生绘画。当画作完成，当别人齐声喝彩时，阎立本却觉得满面羞愧。回家后阎立本告诫儿子说："我小时候爱好读书，值得庆幸的是我还不是个不学无术的蠢材。在同行中，我的文章写得还是不错的。然而，我最知名的是绘画。可是，它却使我像奴仆一样去侍奉他人，这是莫

大的耻辱。你应该深以为戒，不要学习这种技艺了。”

尽管有情绪有牢骚，但并不妨碍阎本立继续勤勉地作画。

唐太宗贞观三年，东蛮人（少数民族）谢元深到京城朝见皇帝。他戴着黑熊皮做的帽子，用金丝络额，穿着用毛皮做的衣服，绑裹着腿，还穿动物蹄样的鞋。中书侍郎颜师古上奏皇帝说：“从前，周武王治理国家达到太平盛世，边远的番邦都来归顺求和。周朝的史官就将这些事情编纂在一起。现在，凡是皇上的恩德所施泽到的地方，许多番邦也来朝拜修好。来朝拜的使臣中，穿着用葛做的衣服上面绣着鸟形花纹的，都住在蛮（古代南方少数民族的统称）馆里。臣下认为有必要将这些使臣画下来，将画像留给后人，用来张扬我朝恩施边远的德政。”太宗皇帝批准了这一奏请，就让阎立本等人协助阎立德为这些蛮邦使臣绘图画像。

阎立本的不少创作活动与初唐政治事件有密切关系。据记载，他画过《职贡图》、《西域图》、《外国图》、《异园斗宝图》等，记录下各国前来京城朝拜、献宝的使臣们的形象。绘画记载了为接待这些使臣所安排的仪式，以及这些使臣所展示的用鼻子饮酒、用头撞球等奇异的风俗，而且深得神韵。这种对边远各民族及番邦人物形象的描绘反映了唐王朝与各民族的友好关系，从而歌颂唐朝政权的强大。他所画《魏徵进谏图》则表现了太宗时名臣魏徵敢于直谏，从而歌



历代帝王图局部一

颂唐太宗善于听取臣下意见的美德。他所画的《永徽朝臣图》系表现高宗时的大臣群像。所画《昭陵列像图》则是树立在太宗陵墓两侧的各族首领石雕像的设计图。另外，他还参与了昭陵六骏的设计。北宋时期，昭陵六骏的图卷（纸本或绢本）仍然流传于世。游师雄亲自观摩后，在所作的题记中写道：师雄偶见唐太宗六马画像，世传为阎立本之笔，十八学士为之赞。

阎立本具有多方面的才能。他善画道释、人物、山水、鞍马，尤以道释人物画著称，曾在长安慈恩寺两廊画壁作画，颇受称誉。《宣和画谱》所载宋代内府收藏阎氏作品，道释题材占半数以上。他又工写真，下少肖像画是为了表彰功臣勋业而创作的。武德九年（公元626年）所绘《秦府十八学士图》系表现秦王李世民属下的房玄龄、杜如晦等十八位文人谋士的肖像，都是按人写真，图其形貌。画卷中对每个人的身材、相貌、服饰、年龄及神情等特征都有生动而具体的刻画。贞观十七年（公元643年）又奉诏画长孙无忌、李孝恭、魏徵、房玄龄、杜如晦等二十四功臣像于凌烟阁，成为继汉代麒麟阁、云台画功臣像之后的又一次大型政治性肖像画创作。唐代凌烟阁画像早已不存，北宋元祐五年（公元1090年）游师雄曾据流传粉本摹勒上石，现尚有少部分石刻画像流存于陕西省麟游县。计存萧璃、魏徵、李绩、秦叔宝四像，皆为执笏肃立，只可惜面部形象残毁。唐代杜甫《丹青引》中曾咏及凌烟阁肖像为"良将头上进贤冠，猛将腰间大羽箭，褒公（秦琼）、鄂公（尉迟恭）毛发动，英姿飒爽来酣战……"可知是非常传神的。

阎立本的《太宗真容图》、《秦府十八学士图》、《凌烟阁功臣二十四人图》，图绘唐太宗李世民及众臣，形象逼真传神，是当时名作，时人誉之为"丹青神化"。北宋宣和年间，御府尚藏有阎立本作品四十二件，其中有《王右军（羲之）像》、《窦建德图》、《李思摩像》、《凌烟阁功臣图》、《魏徵进谏图》、《步辇图》等。现存相传为阎立本的作品（或摹本）有《历代帝王图》（现藏美国波士顿艺术博物馆）、《萧翼赚兰亭图》、《步辇图》、《职贡图》等。

李嗣真在《续画品录》中评说：阎立本师承郑法士，实际上已经超过了老师。

阎立本除了擅长绘画和营造外，还颇有政治才干。武德年间（公元618—



历代帝王图局部二

626年),他在李世民手下做秦王府库直,大约是管理兵器仪仗的小官。李世民登基之后,曾担任主爵郎中、刑部侍郎之职。高宗显庆元年(公元656年),阎立德殁,阎立本代长兄为工部尚书。出为河南道黜陟使时,遇狄仁杰被属吏诬告案。阎立本受理讯问,他不仅弄清了事情的真相,而且发现狄仁杰是一个德才兼备的难得人物,谓之“河曲之明珠,东南之遗宝”,向朝廷推荐狄仁杰担任了并州都督府法曹。那是一位栋梁之材的起点,后来狄仁杰成为一代名相,阎立本功莫大焉。

唐高宗总章元年(公元668年),阎立本与姜恪分别升任左相、右相。有人以“左相宣威沙漠,右相驰誉丹青”相讥,认为同曾经在边境地区立过战功的姜恪相比,阎立本不配拜相。当然,这是一种误解。由于画名盛传四方,阎立本的政治才能往往为世人所忽视。尽管在浩如烟海的史籍中留下的记录不多,现在还能看到《册府元龟·外臣部备御四》记载,总章二年(公元669年),高宗李治召集群臣商议打击吐蕃、迁徙吐谷浑部等事宜。身为右相的阎立本根据当时已有饥荒隐忧的客观情况,提出远兴师旅不合时宜的观点,与主张出击的大臣针锋相对。由是观之,他能审时度势,为君主出谋划策,表现出一个负责治理军国大事的重臣的政治能力。

阎立本曾经服务的大唐王朝和经他督造的宫殿已消逝于历史的长河之

中，唯他的画迹庋藏于各大博物馆，后人从画面中还能感知阎立本所描摹的那个时代。

阎立本特别擅长于刻画人物神貌，笔法圆劲，气韵生动，能从画中看出人物的性格特点。传为阎立本的《历代帝王图卷》，就是古代画家企图表现性格特点的重要作品。

这一画卷共描绘了十三个帝王的肖像：前汉昭文帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、蜀主刘备、吴主孙权、晋武帝司马炎、陈文帝蒨、陈宣帝顼、陈废帝伯宗、陈后主叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广。其中前六人距阎立本时代较远，后七人则较近。陈叔宝及杨坚父子等人，阎立本都有可能亲自会见过，宇文邕虽是他的外祖父，因去世较早，恐未及见，但对他的了解可能是较真实具体的。

阎立本成功地刻画了帝王们的个人性格。画中不仅表现了画家对他们的了解，并且表现了画家对于他们的评价。据过去史书的记载，魏文帝曹丕是博闻强识、才艺兼备的。晋武帝司马炎是深沉、有度量，而完成了统一天下的事业。北周武帝宇文邕虽属粗野强梁，然而是很有策略、很有能力的人，他从叔父手中夺回政权，进一步统一了整个北方。隋文帝杨坚是一个有名的表面上平和而心中有计谋多猜忌的人。隋炀帝杨广，据史书上说是美姿容，很聪明，但又浮夸、空想、好享受。陈文帝陈衍也是美姿容，有学识才干，很干练。这一切都和阎立本的表现相符合。

阎立本是从拥护统一、赞美维护稳固的政权立场出发描写这些帝王，这一立场是符合初唐时期的社会发展和历史要求的。阎立本对于曹丕、司马炎、宇文邕、杨坚等统一了天下或促成了统一趋势的帝王，除了表现出他们的个人特点外，也表现了他们共有的一种庄严气概。而陈叔宝是所谓的亡国之君，阎立本则处理成以袖掩口的委琐之态以表示对他的蔑视。至于偏安江南的其他陈朝的帝王们都缺少英雄气概，但江南的陈荷是一个建立基业的帝王，陈顼是一个纵容政治败坏而无办法的帝王，两人也有显著的不同。由于历史上的帝王们作为历史发展的一个偶然性因素，个人的行为在一定的范围内体现着历史发展，而经他们之手所实现的统一与分裂、偏安等不同的政治形势对于人民生活有很

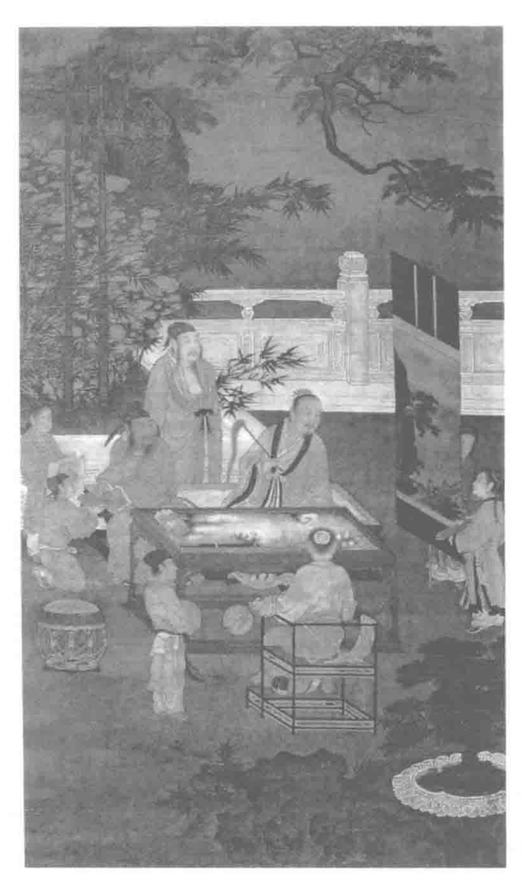
大的影响，所以阎立本对他们的描绘联系着他们在政治上的作为，也就是通过了个人的性格刻画而企图实现概括广阔生活的目的，这样的创作是从人物肖像画的最高要求出发的。阎立本力求描绘出带有特征性的细节以表现某种性格和某种精神状态，例如曹丕锐敏的挑衅式的目光，显现出十分精悍，有咄咄逼人的神态。陈叔宝两眼无神，软弱松弛。杨坚头部微颔，眼光向上平视，具有一种深沉有计谋的神情。



历代帝王图局部三

画家所选择的有特征性的细节，主要的是在面部，特别是眼睛和嘴。眼睛除了天生的尖圆长宽等不同外，更显然可以看出内心的心理状态经常表现的不同，而筋肉因习惯性的动作所形成的特点，嘴部表情或用力，或放松，对这些部位都特别着力地加以刻画。此外，如胡髭，因人而有软硬、疏密的不同，头身的姿势和面部筋肉、骨骼、皮肤也显然可以看出各人的差异。皮肉有松有紧，有硬有软，有粗有细。宇文邕的粗野和陈　的文雅，极其明显地表现出面部筋肉的不同，几乎能够令人感觉到一个是白净光细，一个是黑而粗糙。

绘画中也还可以看出阎立本保留了南北朝绘画风格的若干残余，如相类似的长圆头型，侍从占较小的比例，姿态及表情也有僵硬的痕迹，衣褶处理的规律化，人体比例不完全正确等，这一些都说明写实的能力虽在长期的发展中得到了进步，而犹待进一步的提高。所以，即使在主要的人物形象上，概念化的痕迹以及未能尽情描绘的生硬感觉也还是存在的。然而，技法上已大大发展了单线勾勒的表现能力，因描写对象而使用不同的线纹，如眼、鼻、嘴、耳、脸的轮廓，衣褶用了粗细不同的线描，都达到了表现体积感的目的。



秦府十八学士图

阎立本在艺术上继承南北朝的优秀传统，认真切磋加以吸收和发展。从传为他的作品所显示的刚劲的铁线描，较之前朝具有更丰富的表现力，古雅的设色沉着而又变化，人物的精神状态有着细致的刻画，都超过了南北朝和隋朝的水平，因而被誉为丹青神化而为天下取则，在绘画史上具有重要地位。

《步辇图》是一幅流传有绪的名迹。画面描绘的是贞观十五年（公元641年）吐蕃赞普松赞干布的使臣禄东赞朝见太宗请求联姻的故实。

早在汉朝时期，生活在青藏高原的藏民诸部落被泛称为“西羌”。以藏文史籍《王统世系明鉴》所载吐蕃赞普世系推算，自公元前四世纪中叶出现的第一位赞普开始，到松赞干布成为赞普已是第三十二世。“性骁武，多英略”的松赞干布通过稳定政权、确立盟誓制度、建立健全职官制度与兵制等一系列手段，不断壮大国力，逐渐统一青藏高原，建立起强大的吐蕃王朝。

争取睦邻友好关系，集中力量巩固内部统治是吐蕃的治国方略。对于吐蕃而言，北边的唐朝与南部的尼婆罗（今尼泊尔）在对外关系的发展上，有着举足轻重的地位。贞观六年（公元632年），在成功迎娶尼婆罗的墀尊公主之后，松赞干布把目光移向北方。贞观八年（公元634年），松赞干布派使臣入唐朝贡。唐太宗见到首次前来的吐蕃使臣非常高兴，旋即命冯德遐率员安抚吐蕃。经与冯德遐交流，松赞干布令人随唐使于贞观十二年（公元638年）到长安（今陕西

西安）向唐朝请婚，殊料却遭到唐太宗的拒绝。于是，吐蕃兵犯吐谷浑、松州，试图以武力威胁唐朝就范。侯君集为首的唐军解松州之围，使吐蕃上表谢罪。此时，面对吐蕃再次提出请婚的要求，唐太宗本着和亲安邦的对外政策，最终同意了这门亲事。

贞观十四年（公元640年）冬，松赞干布派出以大相禄东赞为首的迎亲使团，携带黄金、珍宝等聘礼抵达长安。太宗亲自接见禄东赞，并答应以宗室之女文成公主下嫁松赞干布。次年正月，太宗命礼部尚书江夏郡王李道宗为主婚使，护送文成公主进藏。松赞干布在逻些（今西藏拉萨）与文成公主举行了场面盛大的婚礼，表示出对与唐朝联姻的重视。此次唐蕃和亲，除去在政治上建立起甥舅关系，使得双方关系融洽、和睦相处之外，文成公主带去很多中原地区的文化典籍与随行的各种行业的工匠，对于促进吐蕃经济、文化的发展起到了重要的作用。

对于唐蕃关系史上这浓重的一笔，千百年来汉、藏两族人民无不大加颂扬，历史典籍、文学作品莫不如此。即便是唐太宗李世民，也曾诏令阎立德、阎立本兄弟二人以文成公主下嫁吐蕃、禄东赞朝见皇帝为题材，分别绘制《文成公主降蕃图》、《步辇图》来彪炳自己的辉煌文治。



锁谏图局部

如今，《文成公主降蕃图》已然失传，仅存绘写贞观十五年（公元641年）唐太宗接见禄东赞场景的《步辇图》一卷，成为记录唐蕃关系历史上的重要实物。画幅中央上部有宋高宗赵构御笔楷书“步辇图”三字，左方有李德裕和李道诗的篆书题名，并有太和七年（公元833年）重装背及章伯益篆书吐蕃使者禄东赞入唐请婚的本事。此外，另有米芾、黄公望、张向、刘次庄、曹将养、陶舜咨、邓忠臣等人的题跋。

《步辇图》画面右侧，穿着常服的唐太宗端坐在由六位宫女或抬或扶的步辇上，目光注视于画面另一侧的吐蕃使臣禄东赞，另有三名宫女分持宫扇、伞盖侍候。左面，手持笏板的礼官与唐太宗较为接近，以作导引，在他身后依次是拱手而立的禄东赞和或许是翻译的官员。图中作为已经御宇天下十余载的李世民，面目俊朗端庄，表情肃穆威严，顾盼之间透射出一代明君迥乎常人的沉稳与平和。禄东赞脸上呈现的诚恳谦和与眉宇间徘徊的沉重，在显示对大唐皇帝毕恭毕敬的同时，也表明他对自身担负的重要使命怀着一丝忐忑的心情。年轻宫女的天真活泼，则冲淡了弥漫在整幅画面中的紧张拘谨的情绪。捕捉人物各自的性格特征、精神气质，恰如其分地描摹出来，无疑是这幅画作的最为动人之处。

在塑造人物形象与衣纹器物的勾勒上，全图线条细劲纯熟，圆转流畅中时带坚韧，畅而不滑，顿而不滞，极富表现力和感染力。设色浓重鲜艳且沉着和



萧翼赚兰亭图

谐，红绿色块经过巧妙地交错安排，有着一种富于节奏的韵律感和鲜明的视觉效果。评者对画家有“位置经略，冠绝古今”的称赞，在此图里面也能切实地反映出来。阎立本构图时刻意省略画面背景，只注重人物仪态和气质的精心勾写，用洗练简洁的章法将画面需要表现的主题、重要人物加以突出强化，达到纪实性绘画应该如实反映事件原始状态的要求。这种手法丰富了人物画的表现技巧，令后世画家受益无穷。

隋唐之际，人物绘画经过长时期的发展，在几代画家不断完善、丰富绘事技巧的基础上，达到了较为成熟的阶段。南朝谢赫在《画品》中提出的对绘画的品评标准六法——气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写，被后代众多画家奉为创作的法则。无论是对人物外表特征的笔法图写，还是对人物内在性格、精神状态的准确诠释，画家们都日益显得游刃有余。此外，对于绘画的功能，谢赫所言的“明劝戒，着沉升，千载寂寥，披图可鉴”与唐朝张彦远进而扩展的“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运”，明确地概述出绘画创作与政治、人文教化的密切关系。人物画在这一点上，较之此时尚属初级阶段的山水画、花鸟画，有着突出的效果与明显的优势。

唐太宗李世民曾在贞观十七年（公元643年）下诏：自古皇王，褒崇勋德，既勒名于钟鼎，又图形于丹青。是以甘露良佐，麟阁着其美。建武功臣，云台记其迹。长于肖像创作的阎立本凭借杰出画艺与丰富学识，当仁不让地成为初唐时期的一代名家。

宋代王谠在《唐语林》里描述阎立本“有文学”，应该不会是误评。由于时代久远，阎立本的诗文多已不存，现在只能从《全唐文》所载《僧道拜君亲仪》文和《全唐诗》所载《巫山高》一诗中欣赏这位驰誉丹青的宰相的斐然文采了。其《巫山高》诗为：

> 君不见巫山高高半天起，绝壁千寻尽相似。
> 君不见巫山磕匝翠屏开，湘江碧水绕山来。
> 绿树春娇明月峡，红花朝覆白云台。
> 台上朝云无定所，此中窕窈神仙女。

仙女盈盈仙骨飞，清容出没有光辉。
欲暮高唐行雨送，今宵定入荆王梦。
荆王梦里爱秾华，枕席初开红帐遮。
可怜欲晓啼猿处，说道巫山是妾家。

第七节 《集王圣教序》——沙门的定力

故事还得从玄奘法师讲起。

玄奘法师（公元602—664年），洛州缑氏县（今河南偃师）人，俗姓陈，名祎，出身于一个官宦世家。他从小就信奉佛教，聪明好学，诵经能过目不忘。后来到京都长安学佛时，得知佛教的发源地在天竺，也就是现在的印度，因此他决心前往印度去留学求法。只因当年唐朝刚刚立国，政治尚未稳定，禁止国民出境，所以拒绝了玄奘的请求。玄奘只得于公元629年悄悄离开长安，只身偷渡玉门关，一路西行前往印度。途中经过的都是人迹罕至的戈壁沙漠、雪山冰坂、丛林沼泽等险恶之地，途中还遇到了数不清的毒蛇猛兽和强盗土匪……吉人自有天相，这一切磨难玄奘法师都安然度过。经过万里跋涉，他终于抵达了印度。玄奘法师周游了印度的佛教圣地，潜心学法，前后达十七年之久。玄奘法师学成归国，带回了大量的梵文版的佛教典籍。玄奘法师进入中国国境后先待在于阗，请人带着陈情表奏请回国。由于唐朝在唐太宗的治理下已是世界上最强大的国家，故对玄奘法师当年偷渡出境之事不但不怪罪，反而通令沿途地方政府，协助玄奘法师回归京都。



释怀仁像

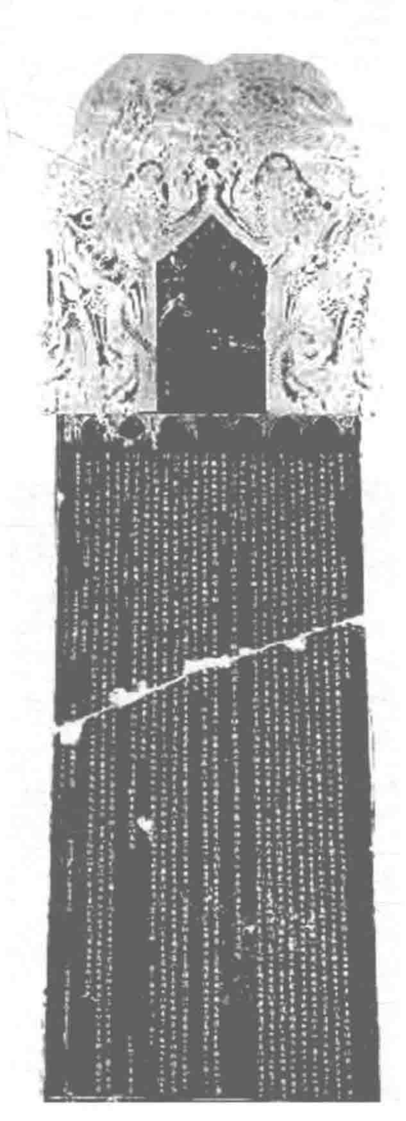
贞观十九年正月，玄奘法师返回长安，太宗皇帝敕命梁国公房玄龄率文武百官举行了盛大的欢迎仪

式，京师有数十万僧俗群众夹道相迎。因为迎接他的人实在太多，玄奘法师又带着由骆驼和马组成的庞大驮队，围观的人群引起交通堵塞，他只得在郊外的帐篷内又过了一夜。等到第二天人散尽了，他才率众入城，住进了都亭驿。都亭驿是京都的总驿站，位于朱雀门大街之西首，玄奘法师奉命在此举办了场面宏大的西域各国进贡给大唐的礼品和他在印度迎取的梵文佛经典籍五二十夹共六五七部、如来佛舍利一百五十粒、摩揭陀国留影金佛像一尊、劫比他国如来自天宫下降银佛像一尊、吠舍厘国檀像等数种珍贵的佛物展览。

当时唐太宗在洛阳部署征伐高丽。玄奘法师略事休息，就赶往洛阳向太宗皇帝汇报。唐太宗对玄奘法师的壮举给予了高度评价，他知道法师是位经世之才，要求其还俗为官，在朝廷辅佐君王。玄奘法师婉言谢绝了这一要求。他请求皇上恩准到嵩山少林寺去译经，说那里清静，又邻近自己的故乡。可唐太宗没有同意他的这一请求，而是让他到弘福寺译经，以壮京师的声势。玄奘法师此番拜见太宗皇帝时气氛融洽，两人达成了基本共识。太宗皇帝承诺朝廷支持并资助玄奘翻译经文，玄奘也要尽快给朝廷写出一本西域各国情况的文字资料。

弘福寺是贞观八年（公元634年）唐太宗为纪念穆太后所立，是唐朝初年的皇家寺院，也是当时长安城附近条件最好的寺院。

玄奘法师三月初返抵长安时，朝廷已给他在弘福寺内准备好了译经场所。宰



《集王圣教序碑》

相房玄龄和太子左庶子许敬宗亲自出马筹划，五月初译场准备工作已一切就绪。除辟出专用的译经院落，还广招硕学沙门五十余人，相助整比。全国调集而来的助手如灵润、法祥、辩机、道宣等，个个都是首屈一指的佛学才子。洞明世事与佛事的玄奘法师明白，在短短两个月内欲组织起这样规模空前的译场和翻译班子，没有皇帝的特殊优惠和政府的财力资助是绝不可能的。玄奘法师安排好证义、缀缉、录文、证梵、安字在内的翻译流程，五月就开笔翻译《大菩萨藏经》。有玄奘的博学和全体译员的宗教热情，绎经工作进度很快。到同年年底，弘福寺内已经翻译出《大菩萨藏经》二十卷、《显扬圣教论》二十卷、《大乘阿毗达摩杂集论》十五卷，并开始了皇皇巨著《瑜伽师地论》的翻译。

玄奘法师心里清楚，太宗皇帝和朝廷虽然支持他的译经工作，但更感兴趣的是他的西行经历和脑袋里装着的西域资料。经过一段时间的观察和磨合，玄奘法师挑选了年轻能干的辩机和尚作他的助手。在翻译佛经的同时，他与辩机合作，或口授或自撰，将自己在西域和南亚诸国城邦的亲身经历和所见所闻，花一年零两个月的时间完成了十二卷共计十多万字的《西域记》。玄奘法师十分尊重太宗皇帝和朝廷，他在这部书名上冠以“大唐”两字，在正文起首处写上“奉诏撰述”。过了两年，玄奘法师将部分翻译好的佛经呈报太宗皇帝，请皇上写序及题签。唐太宗以自己未精通佛学予以婉拒。经玄奘法师再次恳请，太宗皇帝终于答应写序。唐太宗的御制序文名曰《大唐三藏圣教序》，而皇太子李治（唐高宗）也跟着写了一篇《述圣记》。两篇序文合称为《圣教序》。自《圣教序》刊行于世，玄奘法师也获得了“唐三藏”的美名，意谓他精于经、律、论三藏，熟知所有的佛教典籍。

《集王述圣记》

贞观二十二年（公元648年），太子

集王圣教序旧拓

李治为了追念母亲文德皇后而建慈恩寺，寺内专设规模宏大的译经院。玄奘法师和弟子们奉敕从弘福寺搬入慈恩寺译经。随着时日的推移，慈恩寺内翻译、誊抄并装订好的佛经越积越多，存放地点成了问题。玄奘法师经过深思熟虑，上表请求在慈恩寺内建造一座佛塔以收藏经卷。此时太宗皇帝病重，太子李治摄政。太子同意了请求，敕令建造雁塔，因坐落在慈恩寺，故又名慈恩寺塔。为使佛经传之千秋万代，玄奘亲自监督造塔。雁塔初建时只有五层，武则天重修时加了两层，故现在的塔身是七层，共64米，呈方形角锥状。塔身为青砖砌成，各层壁面作柱枋、栏额等仿木结构。每层四面都有券砌拱门。这种楼阁式砖塔，造型简洁，气势雄伟，是我国佛教建筑艺术的杰作。雁塔落成，玄奘指挥众僧将自己耗费多年心血翻译的佛经一一入藏塔内。玄奘法师和众僧亦认为太宗皇帝的《大唐三藏圣教序》、高宗皇帝的《述圣记》，还有自己最得意的翻译作品《般若波罗蜜多心经》是最具权威的“护法宝符”，应该刻石立碑，以志世代庇护。以玄奘法师的声望，他请当朝最著名的大书法家褚遂良书碑，褚遂良当然就同意了。褚遂良养得气脉通顺，蓄得精神饱满，以楷体书丹，刻之佳石，立于宏伟的雁塔之下，世称《雁塔圣教序》。

唐中宗景龙年间（公元708年），唐宗室皇亲为向唐高后百日“献福”，而在荐福寺建造了另一座雁塔。因其塔外形与慈恩寺塔相似，但塔高和体量都不及后者，后世便称慈恩寺塔为大雁塔，荐福寺塔为小雁塔。

此是后话，让我们还是回到“沙门的定力”这一话题上来。

“沙门”为梵文译音，意即勤修佛道和息诸烦恼的意思，为出家修行者的通称，和“比丘”同义。沙门、比丘多用于书面文字，而僧人、和尚则多用于口语。

话说这弘福寺内就有这么一位沙门，叫释怀仁，书法写得相当不错。他的名字虽然没有出现在玄奘法师译经的班子里，史籍对他的事迹也记载很少，但后面的事实可以证明，称沙门是他的谦虚，他的实际地位应该是弘福寺的方丈或者主持。玄奘法师在弘福寺主持译场时，寺内高僧云集，朝廷高官亦时常来访，寺院内香火旺盛，香客盈门。而玄奘法师的译场迁往慈恩寺后，弘福寺就一下清静下来。这只是一个前兆。等太子李治登上皇位，慈恩寺就是新的皇家寺院，弘福寺的地位还将下降。作为主持，他对寺院的前途很是担心。玄奘他们译出第一批佛经，送入内宫请太宗皇帝过目的事怀仁和尚也参加了。玄奘法师请皇上御制序文的事他也是知道的。怀仁和尚原以为这些新译的佛经会藏在弘福寺内，那尊《圣教序》碑也会立在寺院的醒目之处。殊料随着译场的转移，这一切就成了泡影。怀仁和尚去雁塔观瞻过褚遂良书丹的《雁塔圣教序碑》，以一位书僧的目光看来，他是不甚满意的。太宗皇帝亲自撰文的《大唐三藏圣教序》，除记述了玄奘法师西天取经的盛事，还阐述了教化臣民的重要性。皇帝的文章当然应该流传千古，刻碑是唯一而有效的推广方法。可是又有谁的书法能与天子的文章相匹配呢？只能是书圣王羲之。只有书圣的字才能与圣上的文章相得益彰，再说太宗皇帝又是极喜爱王字的……一道灵光闪过怀仁和尚的脑际，他可以采取摹拓王字的方法集成《圣教序碑》的。由于此事是长安佛教界的一件大事，怀仁和尚与几座大寺院的方丈通了下气。众僧取得了共识，

《集王心经》

诸寺院便委托怀仁和尚来办妥这件好事。这想法不错，可实施起来定然困难重重。书圣王羲之已逝世两百余年，社会上的王氏墨迹早已被内府搜购一空。怀仁和尚明白，欲以王字集成《圣教序碑》，没有朝廷的支持是难以成功的。

机会终于降临了。贞观二十三年，太宗皇帝染上了重病。皇上再也不能来弘福寺上香祈福，怀仁和尚被召入内宫主持佛事。某日礼佛后，怀仁和尚见太宗皇帝神色愉快，便禀告了集书圣王羲之之字成《大唐三藏圣教序碑》的想法。此建议大获太宗皇帝的赞许。他在病榻上召来太子李治，要求他支持怀仁和尚的这项虔诚之举，可让怀仁和尚从内府借阅王羲之书迹，从中逐字寻找，然后描摹上碑，但求王字精神焕发。太子李治奉旨后丝毫不敢怠慢，马上成立了以太子太傅尚书左仆射燕国公于志宁、中书令南阳县开国男来济、礼部尚书高阳县开国男许敬宗、守黄门侍郎兼左庶子薛元超和守中书侍郎兼右庶子李义府等人组成的领导小组。这档次可要比玄奘的翻译班子高出了许多。有了皇帝的首肯，有了朝廷的支持，集王字成碑就有了成功的希望。

怀仁和尚马上全身心地投入了此项费时费事的艰巨工程。他天天进入内府的藏书阁细阅太宗皇帝收藏的王羲之真迹。阅遍千余件王羲之的尺牍，怀仁和尚也没有集到一半的字。原因在于太宗皇帝的《大唐三藏圣教序》和高宗皇帝的《述圣记》，还有玄奘法师的《般若波罗蜜多心经》使用的都是华丽庄严的文字，而王帖中除《兰亭集序》以外的杂帖，所载文字大多是一些问候、生病、吃药等杂事，如《快雪时晴帖》只是大雪后向友人问候，而《丧乱帖》更是写得难过，满纸都是丧、乱、墓、毒、痛贯心肝这些不祥字眼。世事沧桑，当初王羲之以极潇洒之笔所写下的诗书文稿全被东晋和南朝的文人雅士及几个喜好书法的皇帝搜罗一空，后来都毁于北魏破梁的一把大火和隋初所载书画大船的沉没，留在这世上的只有当初那些不入雅士法眼的杂帖了。

集字过程困难重重。怀仁和尚以宗教的热情和书法家的执着从事着这项工作。当他获知某人藏有王羲之的墨迹，不论路程多远，他立即上门求借。有收藏者贪财，他便出重金借阅。他不辞辛劳地从内府、从征集来的大量王羲之墨迹里鉴别真伪，筛选集字……如果说他当初建议集字刻碑是为了提高弘福寺的地位，是为了迎合太宗皇帝的喜好，而后来则当作一项书法事业去潜心从事了。



集王圣教序翻墨本局部

从唐太宗写成序文后的贞观二十三年开始，直到唐高宗咸亨三年，怀仁和尚完成了集字任务。碑文选自王羲之各帖，如知、趣、或、群、然、林、怀、将、风、朗、是、崇、幽、托、为、揽、时、集等字皆取自《兰亭序》。由于怀仁对于书学的深厚造诣和严谨态度，致使此碑点画气势、起落转侧，纤微克肖，充分体现了王书的特点与韵味，达到了位置天然、章法秩理、平和简静的境界。在集字的过程中，为了补齐所缺之字，曾经在全国以重金征购。因此，历史上又流传开王羲之一字值千金的佳话。这块历尽怀仁和尚千辛万苦所集成的名碑也就获得了“千金帖”的美誉。书家写字要求一气贯之，字与字之间都有揖让照顾。集字则不然，需要在若干个同样的字里选择出最合适的字出来，再排列组合。这个过程，需要花费的心血可想而知。怀仁是一个“能文工书”的和尚，他呕心沥血，以出家人持之以恒的定力，历时整整二十四年，终于完成了这项使千百年来学习王羲之书法的人无不受益的浩大工程。

碑文刻制时，怀仁和尚让刻工刻上了上述集字领导小组成员的官衔姓氏，也刻上了勒石人诸葛神力和镌字人朱静藏，以示慎重。树碑那天，高宗皇帝和

在朝的文武百官都来到了弘福寺，这可是一桩盛事。怀仁和尚身披袈裟主持了仪式。萌生集字刻碑的念头时他还刚刚人到中年，二十四年过去，他亦已垂垂老矣。但他明白，他已为这个世界留下了一件好东西，这写成碑文的书法将随着历史的前进而被发扬光大。“心无罣碍”是《心经》中的名句，此时用以剖明怀仁和尚的心迹也是最恰当不过的了。

自此碑以后，效集王羲之书或其他大书法家的字为碑刻者不断出现，如僧大雅集《兴福寺碑》、唐玄序集《新译金刚经》等均为佳作，但仍以《释怀仁集王圣教序》最为成功。此碑至今仍然是学习王羲之行书最好的范本字帖。

佛教典籍中没有记载怀仁和尚礼佛的片言只语，他也没有一字半纸的书法传世，但他以《集王圣教序》之功，偶然在中国书法史上大放异彩。

第五章

盛唐气象

（上）

第一节　两陆文翰

何谓传统？是指世代相传、包含着特定社会要素的文化精神，如民族的家族的人文积淀、思想道德的传承、规章制度的延续等。何谓影响？原意为“影之随形，响之应声”，后引申为前人用自己的思想或行为影响到后代，亦指某件特定的事物对其他人和事起到了作用。

陆柬之即是一位深受传统文化熏陶，并受到一位叫陆机的前辈族人的影响并为之毕生努力的士人。据传陆柬之年轻时阅陆机的《文赋》，读到“收百世之阙文，采千载之遗韵。谢朝华於已披，启夕秀於未振。观古今于须臾，抚四海於一瞬”数句，总感到极为倾心，想亲笔书写一遍，因怕自己书艺不精而“玷辱”了这位陆氏前贤的名作，始终未敢贸然动笔。为此，他也如王羲之一般“临池学书，池水尽黑”。也如智永禅师一般足不出户，用坏的毛笔头积了几箩筐。



陆柬之像

陆柬之（公元585—638年），吴县（今江苏苏州）人，初唐书法家，官至朝散大夫、太子司议郎、崇文侍书学士。早

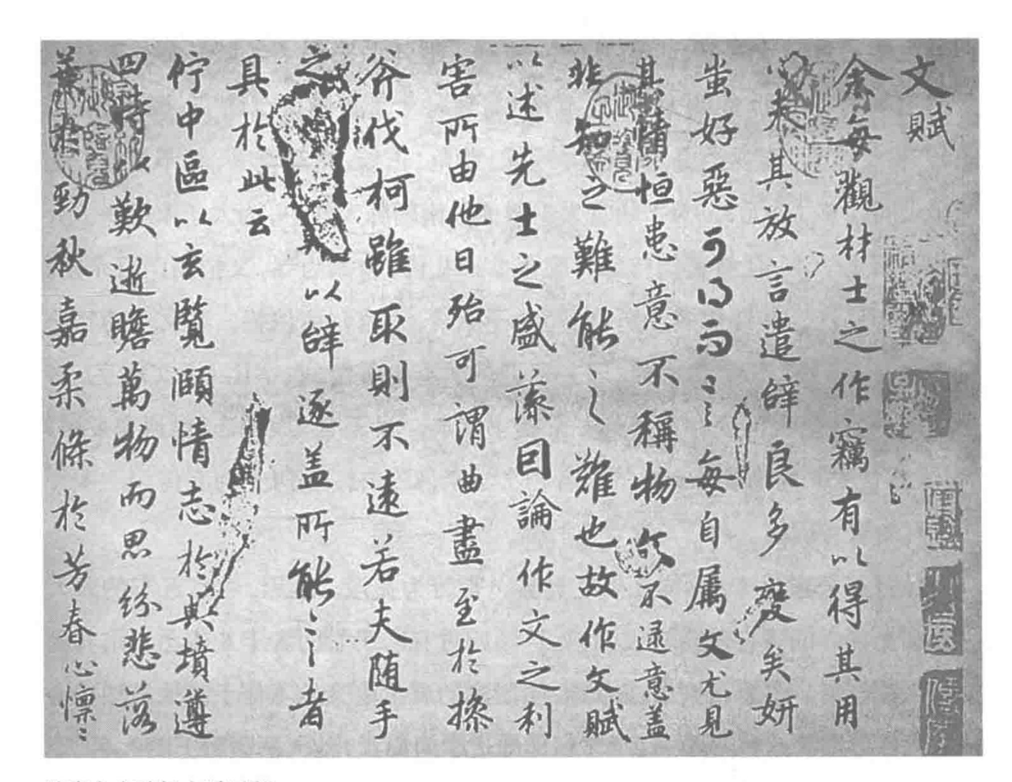
在陆柬之出生前十多年，大名鼎鼎的顾野王退休后回到了老家吴县。史载顾野王七岁读《五经》能明大旨，九岁作《日赋》，十二岁随父至建安，撰《建安地志》。长益博洽，遍观经史，凡天文、地理、蓍龟、占候、虫篆奇字，无不贯通。南朝梁大同四年（公元538年）始官太学博士。南朝陈太建中，为太子率更令。天嘉初补撰史学士，仕终黄门侍郎。晚年参禅礼佛，舍家为寺，又捐田两百余亩，为光福寺庙产。其诗作多为乐府，写女子思情，语言华丽浓艳。其文多咏物小赋。著有《玉篇》三十卷，为我国文字训诂学重要著作，收字比《说文解字》多出六千个，也是我国现存最早的一部楷书字典。另著有《舆地志》、《通史要略》等，大都佚失。为南朝陈有名的学者和文学家，《陈书》、《南史》均有传。

凡事皆有因缘。

顾野王舍家为寺，参禅礼佛在吴县一带传为美谈。然而，学富五车的顾大学士在光福寺的观音院内开设学馆，广招四方有志于学的青年才俊悉心培养的事却名震江南。消息传到浙江余姚，刚回家的虞世南又坐不住了。他虽然在会稽的永欣寺随智永禅师学书多年，但他知道学问尚浅，他久慕顾野王的大名，他要去吴县求学。虞世南将自己的想法禀告了父母，马上获得双亲的赞同。虞世南便收拾一下行装，乘一叶扁舟，渡钱塘，下苕溪，横越太湖来到吴县，投拜在顾野王的门庭下勤学苦习。

相传虞世南长得一表人材，又尊敬师长友爱同学，和一班年纪相仿且聪明好学的同道义结金兰。这班朋友中就有一位后来成为陆柬之父亲的陆公子。那年秋天，陆公子邀虞世南上西山观赏枫叶，妹妹陆小姐吵着也要去，陆公子就让她去了。赏罢红叶，野餐后大家吟诗，在野外快快活活度过了一天，这虞世南和陆小姐就擦出了爱情的火花。虞家在浙江余姚为世族大户，人才辈出，这陆家在苏州吴县也是名门望族，家世显赫。虞世南将和陆小姐相爱的消息写信告知家里，父母马上首肯，正式下了聘礼，这虞、陆两家就攀上了姻亲。等虞世南成就学业，大船载了貌若天仙的陆小姐和一舱嫁妆南归。陆公子也奉了父母之命随船同行，送妹妹去余姚成亲。

虞世南这边洞房花烛过得快活，好运同样降临到了陆公子身上。原来这虞世南还有位才貌双全的妹妹，只为觅个如意郎君尚待字闺中。那虞小姐见陆公



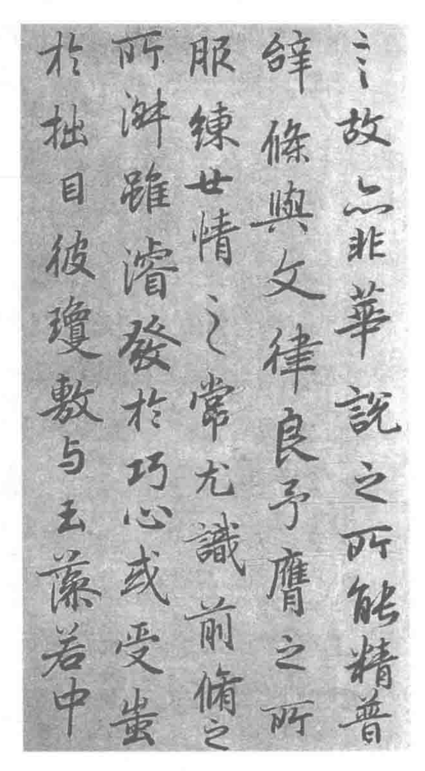
陆柬之书陆机文赋局部

子丰姿伟岸谈吐风雅，不禁萌生了爱意。妹妹托虞世南牵线，这边陆公子竟答应了。虞府于是娶了媳妇又嫁女儿，可谓双喜临门。虞小姐嫁进陆家后即为陆少奶奶。这陆少奶奶孝敬公婆，友爱子侄，颇得各房长辈的赞誉。陆家有着良田千顷家财万贯，外有地主内有管家，农工商贩和居家生活之类的事全然不用陆公子操心。有了佳人红袖添香，这陆公子学业精进，书画文章在本乡渐渐有了些名声。更可喜的是，次年这陆少奶奶就怀上了头胎。当生下儿子，陆公子还沉浸在初为人父的喜悦中时，陆少奶奶让他为儿子起个名字。满腹经纶的陆公子翻遍老师所编写的字书《玉篇》，却找不出两个合适的字来。此时恰巧有虞世南的问候信札寄到，于是就说叫“柬之”吧。

这陆柬之继承了父母的基因，人长得英俊不算，还从小聪明好学，读书过目不忘。父母是孩子最早的老师，这陆家也概莫除外。陆少奶奶教儿子识字，陆柬之一学就会，教些简短浅显的诗歌，读上两遍就能背诵。陆父接着讲授文章，

传习书法，陆柬之都学得津津有味。这孩子的天资开启得特早，除对书法特别感兴趣外，还显示出一种少有的禀赋，即对陆姓先贤特别崇敬。他读西汉陆贾的辞赋，读《新语》，虽然对这位前辈提倡儒学并辅以“无为而治”的思想不甚了了，但知道陆贾是位大儒，是自己学习的榜样。吴国名将，官至丞相，曾出谋击败关羽，后以火攻大败刘备，名震三国的陆逊令陆柬之十分崇拜。还对曾任建武校尉、镇军大将军陆抗的英武之风、对天文学家陆绩、对官至河北大都督的文学家陆机、对官至清河内史与陆机并称“二陆”的陆云、对名画家陆探微都表现出由衷的敬仰。当他得知自己即是华亭陆氏的后裔，陆逊、陆抗、陆机、陆云均是自己的先祖时，那幼小心灵所萌生的自豪是难以用语言来描述的。

随着渐渐长大和知识的积累，陆柬之迷恋上了陆机的诗文，特别对其洋洋大观的《文赋》表现出十二分的崇拜。他为《文赋》中绚丽多彩的文句所感动。每每读到“伫中区以玄览，颐情志于典坟。遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶於劲秋，喜柔条于芳春，心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。咏世德之骏烈，诵先人之清芬。游文章之林府，嘉丽藻之彬彬。慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文”时，陆柬之竟会读得眼角潮润。心智的启迪有许多方面，这时的陆柬之可以追随他的先祖写诗作文，走文脉一路。然而陆柬之选择了书法，他用毛笔录写了几乎所有陆机的诗歌，但他没敢动笔录写《文赋》。陆柬之觉得先祖的《文赋》写得太深刻太伟大了，他自己的书法太稚拙，他不能以此玷污了先祖的不朽之作。



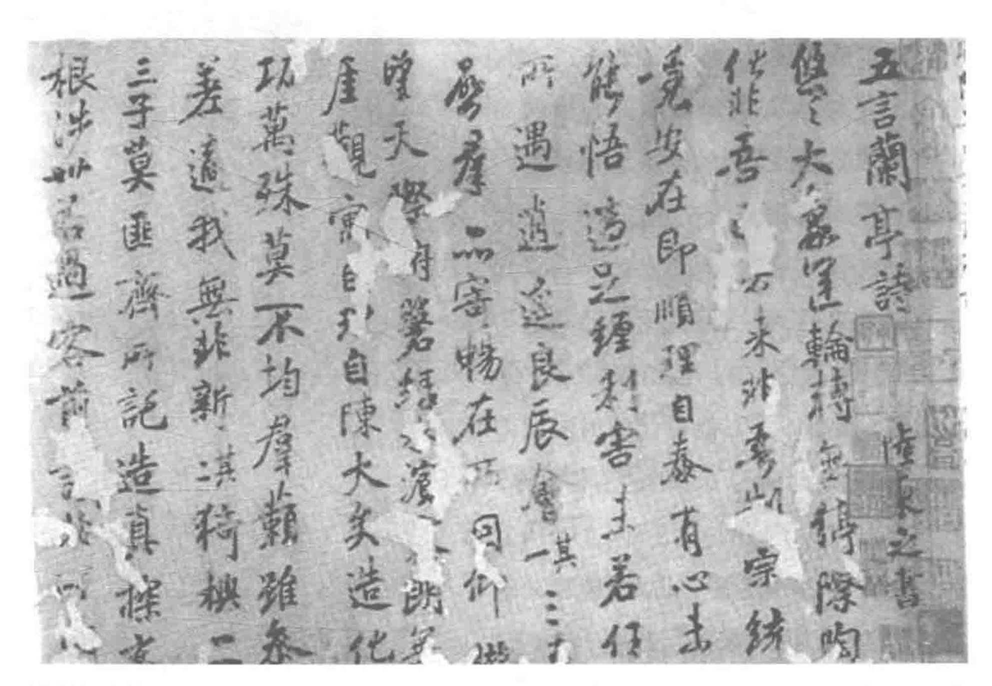
陆柬之书陆机文赋局部

历史翻开了新的一页。隋文帝杨坚以摧枯拉朽之势征服了北方，接着又以五十二万兵力，从东海至巴蜀，向南朝陈发起全面攻击。开皇九年（公元589

年)，陈后主陈叔宝献城投降，南朝陈灭亡，全国归于统一。吴县的陆家并没有在这场战争中受到损害，只是不知新朝将实行什么新政而有些心神不宁。

那日陆公子读书读得眼倦，正在宅外散步，见河埠头停下一条小船，来客竟是数年不见的虞世南，还有他的哥哥虞世基。郎舅三人携手回家，虞世南见过岳父岳母并妹妹和外甥，说是新朝开科取士，劝妹夫一同西去长安参加科考。陆公子想自己念了一肚皮的锦绣文章，从小接受的是儒家那套修身齐家平国治天下的理念，男子立身不外乎是博取功名，做个于国于家都有利的人，于是答应了虞世南的建议。陆公子安排了下家事，叮嘱陆柬之在家好好读书，就和虞世南兄弟一起乘船北上。原以为到了北地要换车马的，殊料隋文帝杨坚为漕运之需已疏通了北方水网。虞世南和陆公子乘舟船很方便地经邗沟转道淮河，扯满风帆逆黄河而上，由广通渠直抵京都。他们很快融入了长安的士人圈子，其诗其文大受欢迎。长安的文人们得知陆公子仍陆机后人，虞氏兄弟与他又是姻亲，便称他们三人有“太康”遗风，为“二陆”转世。

科考如期举行，三人都考上了进士，但虞世基拔得头筹，被隋文帝钦点为状



陆柬之书兰亭诗

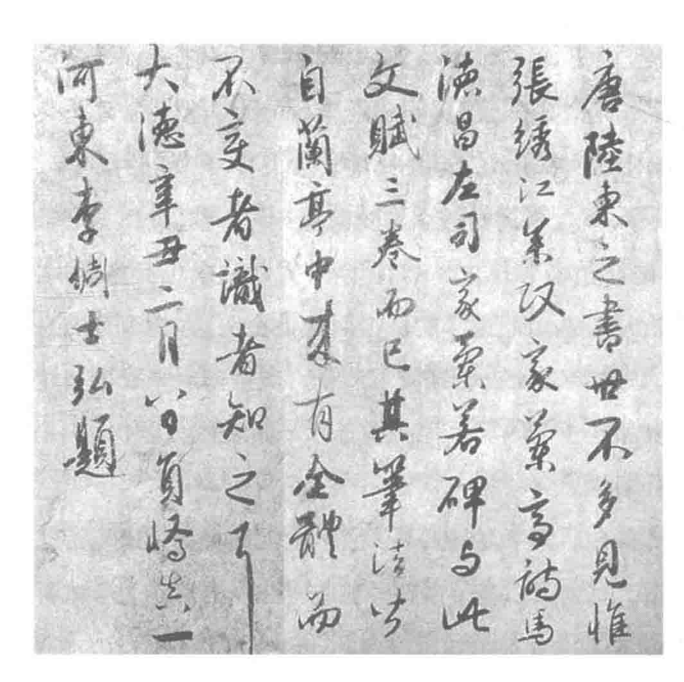
元。虞世基被任命通直郎、直内史省、内史舍人等职，可谓官运亨通。而虞世南和陆公子则被授以一般文职，闲时多多，郎舅俩就用来研习书法技艺。后来虞世基受隋炀帝器重，专典机密，参掌朝政。但大祸尾随着大喜，隋大业十四年，宇文化及江都兵变，杀隋炀帝，虞世基同时被杀。虞世基身为宰辅，助纣为虐被杀尚顺天理。可陆公子只是一介小小的文官，但在隋末大动乱中也惨遭横祸。他在被宇文化及掳劫西去的途中遇窦建德部的伏击而身负重伤，在他奄奄一息之际将儿子托付给虞世南，说陆柬之天资聪颖大可造就。虞世南后来成了窦建德部所谓的"黄门侍郎"，但那是一个闲职。他听说苏州一带也战火频仍，于是派人将陆柬之接到身边悉心培养。

直至李唐王朝登上历史舞台后天下复归太平。直至虞世南身为太宗皇帝弘文馆十八学士后始名声大振。直到太宗皇帝重新开科取士并以书法作为考试科目之一后陆柬之才获得仕进的机会。陆柬之也考上了进士，被授以朝散大夫，后调入东宫，成为承乾太子的太子司议郎，接着迁升为崇文侍书学士。这中间有虞世南的影响，但更多依靠的是实力。

此时的陆柬之已人到中年，他除了在东宫供职，研习书法仍然临池不辍。有一则小故事可以说明陆柬之研习书法的执著。由于同是侍书学士，他与比自己稍年轻的褚遂良结成了好友。他听褚遂良说过"如锥划沙"的事，初时并不上心，某次在河边等候渡船时，看到江边一片平缓的沙地，于是想起褚遂良所说的"如锥划沙"的事来。他折了一段树枝，跑到沙滩上以树枝写字，看着深深的划痕开始还没有感觉。写着写着，他感到了树枝在细沙间移动的阻力，他将力使得大了，划痕随之变粗变深。他将力用得小了，树枝的移动便慢了下来。他将树枝提得高了，沙滩上的划痕变得又细又浅……陆柬之由是感悟到了用笔的力度、留驻和提按的诀窍。

陆柬之的书法由父亲启蒙，而后向舅舅虞世南学习。由于欧阳询与虞世南友善，他又转益多师向欧阳询学习。中年以后则受初唐书风的影响，转而摹习书圣王羲之。经几十年的追求与磨砺，陆柬之的行书笔意尤为古雅，终于成为名重一时的大书法家。

陆柬之没有忘记儿时的念想。积累了丰富的人生阅历，他的视野开阔了，



李綢跋陆柬之书陆机文赋

思想深邃了。现在阅读陆机的《文赋》，陆柬之可以感知其文围绕“意称物，文逮意”的中心论点，对文学家创作过程作出的生动描述。“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷”，其描述的是文学家创作动机的产生。而“收视反听，耽思傍讯。精骛八极，心游万仞”，则是说文学家创作的构思过程。直到“情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进，沉辞浮藻，联翩而来”，算是做到“意”能“称物”了，这才可以进入“选义按部，考辞就班”的下笔阶段。“或因枝以振叶，或沿波而讨源，或本隐以之显，或求易而易难”，说明选义考辞工作的复杂和曲折。“理扶质以立干，文垂条而结繁”，又指出立意和选辞之间有先后从属的关系，不能本末倒置。

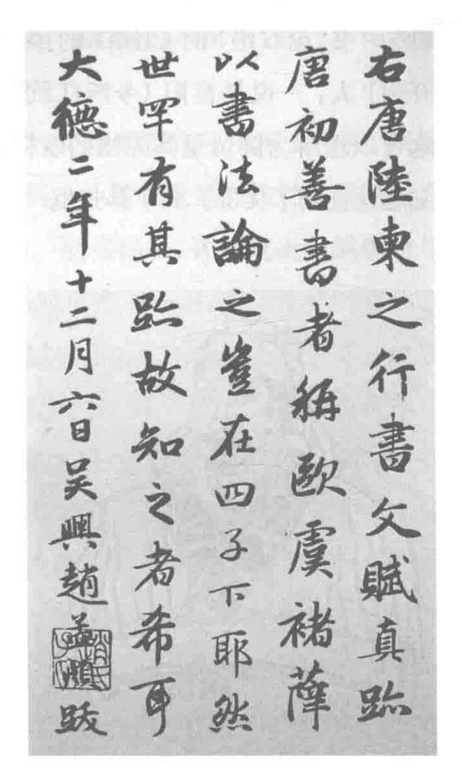
陆柬之亦理解了陆机在《文赋》的序言中所要表达的孤心苦意。“余每观才士之作，窃有以得其用心。夫放言遣辞，良多变矣。妍蚩好恶，可得而言。每自属文，尤见其情。恒患意不称物，文不逮意。盖非知之难，能之难也。故作文赋以述先士之盛藻，因论作文利害之所由。”陆柬之明白陆机的这一段话清楚地表明了其创作《文赋》的动机和目的，主要在于探索才士创作之“用心”及“论作文利害之所由”。经过几十年的积累和等待，陆柬之觉得他应该下笔，觉得也有能力将这篇皇皇大赋挥写成一件书法杰作了。贞观十年左右的某个春日，陆柬

之从东宫值日毕，在回家的路上心情不错，顺道去探望了一下老迈的舅舅。虞世南问他近日在做些什么，陆柬之说他正在酝酿书写陆机《文赋》的长卷。虞世南微笑了，他回想起陆公子托孤时曾说过陆柬之天资聪颖大可造就的话，于是鼓励外甥要多写几卷，要藉此写出他一生中最好的作品来。并以爽利的行书录写了自己的《咏蝉》诗相赠。

陆柬之回到寓所，将舅舅所赠诗作置于案卷吟诵：“垂绥饮清露，流响出疏桐。居高声自远，非是借秋风。”陆柬之感受到舅舅赠书的寓意和深情，他深深地被感动了。像将军出征前战马在嘶鸣，又像剑戟相击发出一片排山倒海的铿锵声浪……陆柬之觉得自己已经被《文赋》中那1 658个文字迷住了，觉得已进入笔随人意心手两忘的境界，于是展纸挥毫，不徐不疾地下笔书写……写至最后几句“配霑润于云雨，象变化乎鬼神。被金石而德广，流管弦而日新”，陆柬之丢下毛笔，细审这件纵一尺、横一丈二尺的手卷，看行行精神字字珠玑，知器已成矣。

陆柬之是怀着非常崇敬的心情来书写先人名作的。以陆柬之之逸翰，绍先祖陆机之宏文，所以被称为“二绝”。陆柬之自知“器已成矣”至今已有一千四百来年，《文赋》确实成为初唐时期少有的几部名家真迹之一，成为中国书法史上的一件瑰宝。

欣赏《文赋》墨迹，其用笔清隽飘逸，流转圆润，确实具有《兰亭集序》那种平和简静的意境，从中可以窥见陆柬之于王字所下功夫极深。王羲之法书多为唐人摹本。作为摹本形似之差距可能不大，但就作品的气脉神采都及不上《文赋》神似《兰亭集序》。因此后世学王书者，对此帖格外珍爱。



赵孟頫题跋

赵孟頫就曾反复临学此帖，从中领悟晋人笔法和结体，其受益是很明显的。赵孟頫在跋语中写道：“唐初善书者称欧虞褚薛，以书法论之，(陆柬之) 岂在四子下耶。然世罕有其迹，故知之者希耳。”

历史是无情的，它让陆柬之与年长二十七岁的舅舅虞世南一同死于贞观十二年。

历史是慷慨的，它记住了陆柬之为书法艺术所作出的贡献。

历史又是吝啬的，它对陆柬之的生平事迹不多记一言。

不管怎么说，陆柬之是实现了自己儿时理想的人。

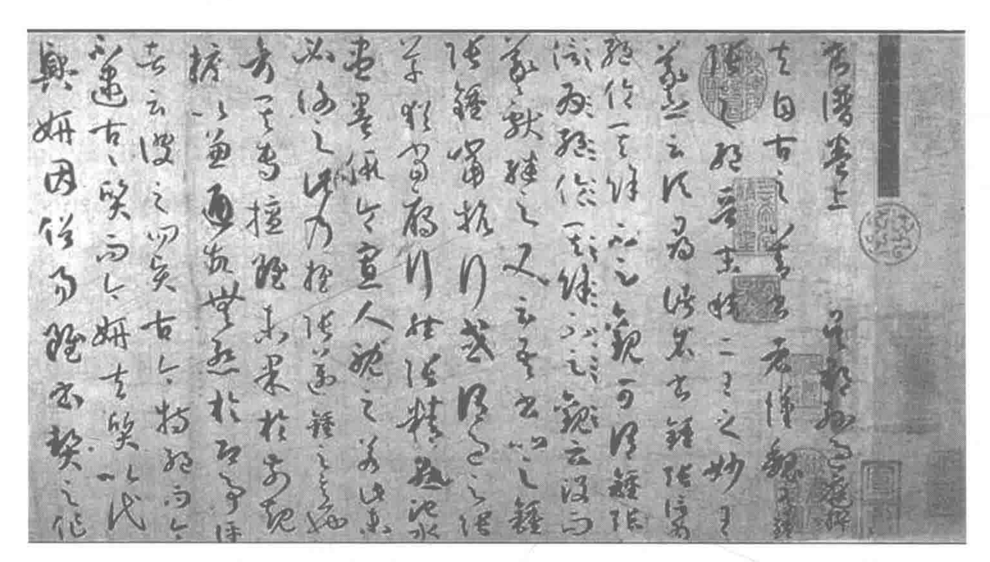
第二节　孙过庭与《书谱》

人在旅途，当别人问起老家是哪里，每个人都会毫不迟疑地报出自己的故乡。老家，故乡者口语也，正式文本中使用的是“籍贯”一词。写下了被后人评价为“书、论双绝”的《书谱》的孙过庭，其籍贯竟有三说：一说是陈留（今河南开封）人；一说是富阳（今浙江杭州）人；而他自称是吴郡（今江苏苏州）人。这可以理解为陈留是其先祖的发祥地，而富阳是其高祖居住过的地方，从其祖父起迁徙到了吴郡。到了孙过庭一代，他自然认为吴郡就是故乡了。

孙过庭（公元646—691年），字虔礼，吴郡（今江苏苏州）人。史载孙过庭出身贫苦，从小勤学苦习不辍，好古博雅，工书擅文辞，在乡里当塾师，兼着东家的账房先生。据说孙过庭的口才也非常好，常在闲暇时与乡邻高谈阔论，说起前朝的那些掌故，特别是评品书法史上的人物和他们的得失时，那神情就十分亢奋。乡邻就说孙过庭你的学问已融会贯通，你也到了而立之年，你应该到京城考进士博功名去。乡邻



孙过庭像



书谱局部一

的话或许是善意的建议，或许只是调侃，但像黑夜里亮起了一盏灯似的一下指明了孙过庭前进的方向。他回家和妻子商议一番，辞了东家，打点行李盘缠真的搭上了一条北上的航船。

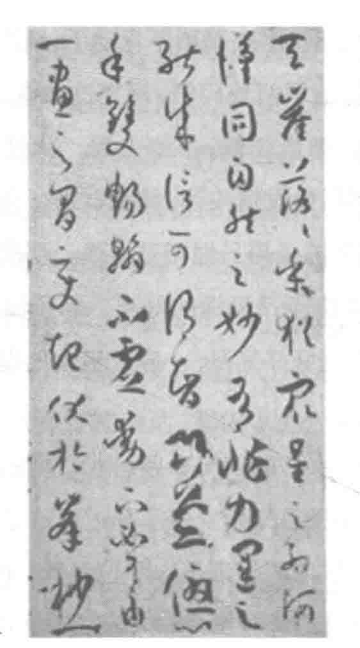
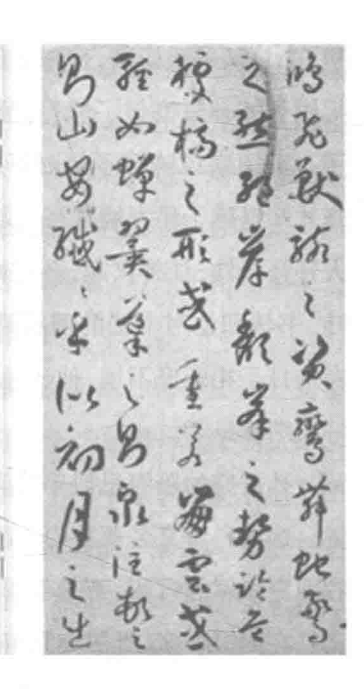
那大约是唐高宗仪凤元年（公元676年），距隋朝覆亡还不到五十年，隋炀帝下令开凿的大运河河宽水清，航行十分通畅。孙过庭乘坐的航船扯满风帆汩汩北上，次日傍晚抵达了江都（今江苏扬州）。船傍码头，孙过庭走上跳板时与一位面容清瘦的男子擦肩而过。等他到扬州城里逛了一圈，买了几样酒菜和点心回到船上，只见和他擦肩而过的男子正盘腿坐在油灯下挥笔书写。孙过庭凑上前一看，那男子原来在抄写佛经，一手行楷滋润华美，一看便知是学贞观朝侍书学士陆柬之的。看那男子正襟危坐全神贯注，孙过庭也不便搭话。稍候，那男子抄写完毕，待纸干墨燥，将佛经卷了，付与等在一旁的小沙弥后才长长地伸了个懒腰。等小沙弥手持经卷离去，孙过庭乘机夸那一手书法漂亮，请他喝酒，顺便也介绍了自己。那男子听了竟十分高兴，就和孙过庭在船舱里畅饮起来。

“桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯”是后人的诗句，移此描绘这航船上的一幕倒也是合适的。当两人喝得脸红齿白，孙过庭知道了那男子姓王名绍宗，字承烈，江都本地人，祖籍是山东琅琊（今山东临沂）。孙过庭说王兄书法这般

了得，祖籍又是山东琅琊，那肯定就是书圣王羲之的后人了。这王绍宗说姓王不假，祖上是山东琅琊人也不假，但是不是王家后人却不敢说了。孙过庭赞王绍宗书法了得，虽然只是抄经，其笔意却直逼二王了。王绍宗听了高兴，说与二王不敢相比，褚遂良是超过了，离陆柬之还有点距离。王绍宗惺惺相惜，说孙兄识书，笔底功夫一定是好的，此去北地有何贵干。当孙过庭说是去洛阳赶考，王绍宗就大笑，说自己也去赶考，两人于是同船北上。三日一过，王绍宗了解到孙过庭自学成才。孙过庭也知道了王绍宗少贫嗜学，客居僧坊，写经取庸自给，凡二十年。虽是位经生，可也活得潇洒，当写经赚得钱够一年开销了，他就掷笔于地，去江都的府学读书。两人脾性相仿，年龄也差不多，又有书法作媒介，于是在船上就焚香相拜义结金兰。

船到洛阳，两人寻一家僻静客舍投宿，去太学递了书牒，就天天在客舍读书复习。到了开科大考的日子，四方学子云集太学，两人入考舍连考三日，然后就等着朝廷发榜。考试成绩终于公布了，王绍宗考上了进士，孙过庭却榜上无名。史料上没有留下王绍宗被钦点三甲的记载，但就因为他书法写得好，人也长得体格伟岸，于是被擢以太子文学。那是个从六品的文官，从江都一座寺庙的写经生变成朝廷从六品的京官，这也算是一步登天了。王绍宗搬出了客舍，但他没有忘记孙过庭这位在旅途中结交的兄弟。他利用以前的社会关系，到洛阳的寺庙里找了些抄经的活让孙过庭干，还劝慰别气馁，修炼三年，到下次开科取士时再考。孙过庭在洛阳安居下来，以卖文鬻字为生。

孙过庭是满怀希望来到洛阳的。虽然没有考上进士，倒并不灰心。他观览过洛阳城里挂着的许多达官贵人和名流雅士的书法，看标价都以百两银子起售，心里反而喜滋滋的。他知道自己的书法不错，又悉心研究过书法理论，想自己以书学作书法的底子，在这全国政治经济文化中心的东都混出点名堂是没有问题的。孙过庭精心挥写了几件书作想卖个高价，可无人问津，直到他把卖字的价钱降到了街头拆字先生同样的价位，坊间才有人求他写些应景文字。书以人贵亦以人贱，他终于明白了这个道理。好在他年轻，字价低贱但可以多写些的。过了些日子，在孙过庭身边也渐渐地聚集起了一班朋友，也有人自称很有鉴赏力的。他写出自己觉得得意的作品让他们看，这些人都无动于衷。孙过庭

书谱局部二

和他们开了个玩笑，他把书作题上古人的名字，做旧裱好了再让大家看，这次观者一致叫好。他于是感到一阵悲凉和感叹。

感叹归感叹，可日子还是要过的。那天孙过庭刚书写毕一件《千字文》手卷，摊在桌上等其晾干了要换米去，忽听得王绍宗在门外说有朋友看你来了。孙过庭踱到门口一看，王绍宗陪着位衣饰亮丽的年轻人走进了庭院。孙过庭将客人迎入内室，作揖致礼后才得知来访者是名动京都的青年诗人陈子昂。这陈子昂乃初唐诗文革新人物之一，字伯玉，梓州射洪（今属四川）人。二十四岁时举进士，官麟台正字，后升右拾遗，直言敢谏。时武则天当政，信用酷吏，滥杀无辜。他不畏迫害，屡次上书谏诤。陈子昂曾两次随唐军到达西北居延海、张掖河一带，对边塞形势和当地人民生活有较为深刻的认识，其诗风也对唐代诗歌产生了巨大影响。

话题还是回到孙过庭和陈子昂的初次见面上来吧。

话说陈子昂饮了口茶，抬首看到书桌上的《千字文》，起身读了数句，不禁大叹书法高妙。孙过庭听了大喜，将所书《千字文》赠予陈子昂，还吩咐房东马上准备几个酒菜，他要好好与两位知音干上几杯。哪知孙过庭已欠下半年的房

租，今日又关照摆酒，房东知他无钱，磨磨蹭蹭不肯动手。陈子昂得知后掏出一把银子替孙过庭付了房租，另外加了两块碎银，房东这才欢天喜地去准备酒菜了。王绍宗说陈公子轻财好施，慷慨仁侠，由他去罢。孙过庭无奈地笑笑，后来才知道陈子昂家境富裕，成年后始发愤攻读，博览群书。待房东摆上酒来，三人开怀畅饮，谈得兴起，孙过庭和陈子昂只恨相见太晚。那次见面，孙过庭的谈吐、书法和他对书法的理解给予陈子昂极深的好感。陈子昂掐指一算，下届科考的日子相距已不远，他让孙过庭好好复习，一应开销由他提供，到时候考出个好成绩就是了。

孙过庭的脑海里似乎填满了书法的审美命题，对其他策论之类的没什么感觉。这次科考又名落孙山。陈子昂得知后安慰了孙过庭一番，后来为他谋了个右卫胄参军的官职，那是看管武器库的管理员。职位虽低，生活好歹有了保障。又好在闲时多多，孙过庭正好以此磨砺他的书法和研究他的书法理论。他列出提纲，分述六篇，将文章冠名以《书谱》。

写一句推敲一句，写一段推敲一段……


千字文局部一

前后写了半年，又修改润色了半年，共三千五百来字的《书谱》终于完稿。《书谱》是中国书法史上第一篇真正意义上的美学论文。《书谱》也是一件辉煌的书法巨制。《书谱》写成后，孙过庭约了王绍宗一起上陈子昂府上拜访。陈子昂读了文章和书法长卷，击掌赞道：孙君凭此足可青史留名矣！陈子昂的赞叹是由衷的。他随后又为孙过庭谋了个率府录事参军的官职，那是个从八品的小官，但无论如何，孙过庭也算是个有品秩的国家干部了。孙过庭被分配至洛阳府衙署办

公，相当于一个总务处的文员。那上级看他毛笔字写得好就让他誊抄账本。孙过庭非常看重这份来之不易的皇差，不仅把账本抄得只字不错，还凭着以前在武器库任管理员的经验，将府署的各项库存和账本进行核对。这一对竟对出了惊天大秘密，孙过庭发现了府署银库的漏洞，其银两短缺的数额十分巨大。怎么办？要报告上级还是隐瞒不报？孙过庭去找陈子昂商量，可陈子昂随军去了大西北。他去找王绍宗，王绍宗也陪太子去鹿苑猎游了。

孙过庭毕竟是一介文人，没有经历过此等大事，他那点心思很快被上司看出了苗头。那上司找孙过庭谈话，套出了他发现的秘密。上司一边夸他工作认真，一边就匆匆离去。孙过庭以为他去向洛阳府尹汇报了，等了许久不见上司回来，他忽然就害怕起来，自己躲到了录事署对面的树丛里。那上司果然去向洛阳府尹汇报了，还带着几个军士来抓他。孙过庭有点犯糊涂了，明明是自己发现了问题，府尹怎么会派军士来抓他呢。他很想从藏身之处出来分辨，但听到上司恶狠狠地说原以为是个书呆子的，殊料被他坏了大事。上司命令军士守在录事署，一定要抓着孙过庭，打他个半死好让他去顶罪。孙过庭这才明白是自己捅了娄子，那短缺的银两是府尹他们上下联手贪污的，现在串通好了来灭他的口了。孙过庭知道现在是武后临朝，任用了不少酷吏，他的发现足以让府尹他们掉几身皮的。孙过庭被人世间的险恶吓出了一身冷汗。好不容易躲到天黑，他溜出府署潜回自己的寓所，发现附近也有便衣在逡巡。他本可以凭着夜色逃出洛阳亡命天涯的，可回头一想，他一逃就坐实了银两是自己偷盗的。他不能逃跑，他要直接向监察司呈报案情。孙过庭已在洛阳住了多年，他是熟



千字文局部二

悉环境的，他找到一家小巷内的植业里客舍住了下来。

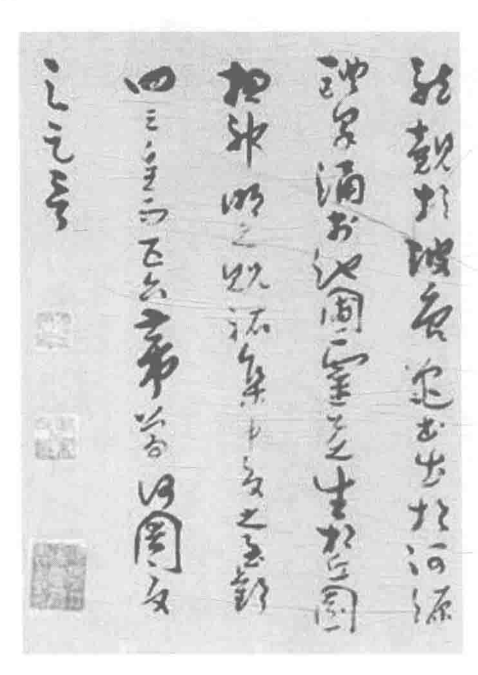
孙过庭是逃不脱府尹手下鹰爪的。他的行踪很快被发现，几个黑衣人钻入了客舍。

第二天，王绍宗接到了孙过庭暴病身亡的通知。孙过庭在洛阳没有亲属，于是王绍宗出面替朋友收尸。他毕竟是见过大市面的，他留心到两处疑点，一是孙过庭怎么有家不回而暴死在客舍，颈项处怎么会有手掐的瘀痕？二是说孙过庭偷盗了大量银两，他是怎么偷盗的？这些银两又在什么地方？王绍宗埋葬了孙过庭，收拾了他的书作和遗物，就专等着陈子昂的归来。

陈子昂终于风尘仆仆地回到了洛阳。他刚要去邀请王绍宗和孙过庭一起来欣赏他新作的边塞诗，忽然得到了孙过庭暴死于客舍的消息。他打探了内情，知孙过庭是受人陷害，不禁大为悲伤。陈子昂连夜写了篇诔文，次日约了王绍宗一起到孙过庭的坟上去祭扫。陈子昂点起香烛，抛撒了纸钱，含泪诵读。

陈子昂出面替孙过庭申冤，然而没有丝毫结果。

历史很快翻过了这阴暗的一页。



孙过庭《景福殿赋》

唐代涌现了那么多的书法大家，史书上都有他们的记载，惟独孙过庭在新旧《唐书》中均无传。天宝年间的书法家窦臮在其《论书赋》中评道："虔礼凡草，闾阎之风，千纸一类，一字万同。如见疑于冰冷，甘没齿于夏虫。"可见对孙过庭的草书评价不高，更遑论《书谱》一文的书法批评的审美价值了。

第一位给予孙过庭高度评价的是陈子昂，他曾击掌叹曰：孙君凭此足可青史留名矣！陈子昂又在诔文《祭孙率府录事文》中称孙过庭是"元常既没，墨妙不传。君之逸

翰，旷代同仙”。可谓知音矣！

贤者说是金子总会发光的。

陈子昂的预言在五百年后得到了印证。

宋高宗欣赏了《书谱》长卷后评述道：“《书谱》匪特文词华美，且草法兼备。”

如同唐太宗评王羲之之书“尽善尽美”后被视为书圣，孙过庭经宋高宗一评，也在书法史上确立了地位。他的传世作品尚有草书《千字文》、《景福殿赋》等。

作为书法作品的《书谱》还是比较直观的。作为书法美学论文的《书谱》，其理论价值是慢慢凸显的。孙过庭著名的书法观“古不乖时，今不同弊”，为后世的书法审美取向奠定了基础。

第三节　李思训和李家山水

李思训是幸运的，其出身比阎立本似乎还要高贵。

李思训的祖父为长平王李叔良，是唐高祖李渊的堂弟。武德元年，李叔良官拜刑部侍郎，并进爵为王，师镇泾州，以御薛举。薛举乃隋末群雄之一，容貌魁伟，凶悍善射，骁武绝伦，曾占据陇西，自称西秦霸王。薛举与李叔良对阵，传言军食耗尽引兵南归，阴遣高墌人诈降。李叔良遣部将刘感率众迎接，至百里细川，伏兵发，官军败绩，刘感没于阵。李叔良大惧，出金以赐士卒，严为守备。武德四年，突厥入侵，李渊命李叔良率五军击之。李叔良被流矢射中而薨，死后被赠左翊卫大将军、灵州总管，谥曰肃。


李思训像

李思训的父亲名叫李孝斌，官至原州都督府长史。

李思训又是不幸的，在武则天执政时滥杀宗室，他们全家差一点就被灭掉。

李思训（公元653—718年），字建景，陇西成纪（今甘肃天水地区）人。画史记载，李思训一家五人并善丹青。除其孙李凑善画绮罗人物外，其弟李思诲、侄李林甫、子李昭道三人均以画山水见长。尤其是儿子李昭道，在绘画上的成就与父亲相当。因李思训为唐朝宗室，自幼熟读诗书，在进入官场前接受了很好的贵族教育。史料中没有留下李思训参加科举考试的记录，就因他是皇亲国戚，在唐高宗年间出任了江都令。江都令管辖今扬州、江都、仪征等地，是个富得流油的肥缺。由于唐太宗的贞观之治打下了良好基础，加之扬州一带民风淳朴，那时的李思训在政治上并没有大的作为，而是花不少时间研习丹青。

如果不发生大的变故，李思训很可能终老任上，如前朝的诸侯王般建造一座陪葬品丰厚的大墓等。然而，唐高宗李治还在做太子时就与武则天有染。唐太宗崩驾后武则天出家，唐高宗设法把她接回宫中为昭仪。李治的皇后本来是王氏，后因与萧淑妃争宠，引入武氏，最后两人皆被武氏反食，斩去四肢，泡入酒内，武则天称之“骨醉”。武则天被册封为皇后，不为高宗母舅长孙无忌等关陇贵族集团所容，武后遂设法除去她的政敌。唐高宗因武后慢慢有主导政局的趋势，一度有废后打算。殊料计划被武后探知，此议遂作罢，但协助高宗拟诏的上官仪则遭灭门。经过这件事情后，高宗再也无法管制武后，后来又因眼疾头痛问题，政权完全操纵于武则天手中。李思训虽然没有参与进表迎立或废后之类的宫廷斗争，但他无疑属于关陇贵族集团。他很可能遭遇长孙无忌或褚遂良等受到的政治迫害。幸喜李思训自幼饱读诗书，对历史掌故了如指掌，又喜亲近大自然，故对高爵厚禄看得轻了。当长安传来李家宗室的谁谁遭到逮捕杀戮，身在扬州的李思训挂印弃官，率全家隐居乡间。

后事证明，这是一个正确的决定。

文史资料没有载明李思训归隐何处，但从他传世的画作中可以推测出些许端倪。宋代大文豪苏轼在观赏了李思训所作《长江绝岛图》后欣然作诗，题画诗曰：

山苍苍，水茫茫，大孤小孤江中央。

崖崩路绝猿鸟去，惟有乔木搀天长。

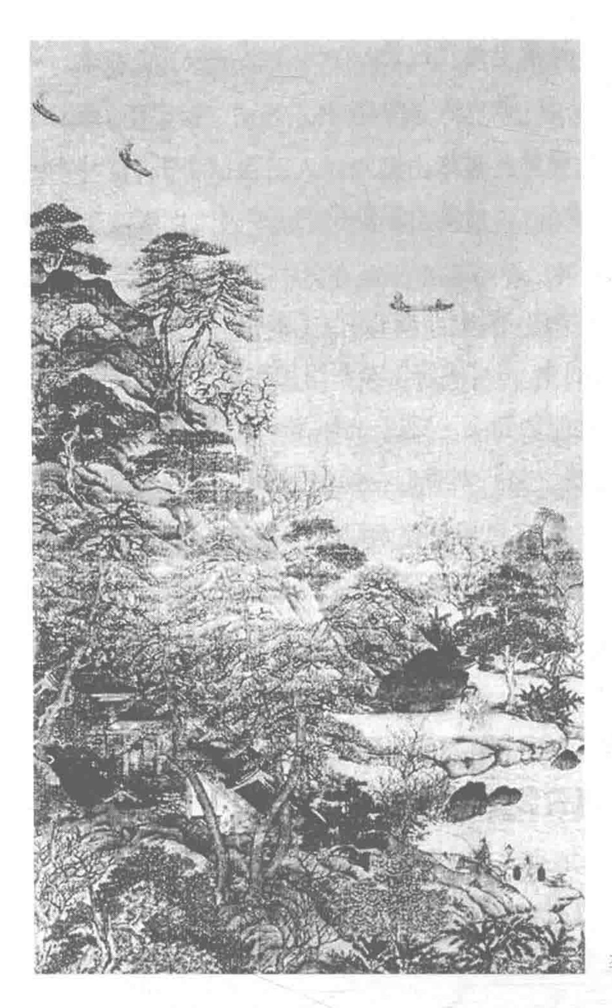
客舟何处来，棹歌中流声抑扬。
沙平风软望不到，孤山久与船低昂。
峨峨两烟鬟，晓镜开新妆。
舟中贾客莫漫狂，小姑前年嫁彭郎。

诗中所叙的“大孤小孤”在江西境内，两山遥遥相对。“崖崩”两句，写山势险峻，乔木苍然，是为画面最惹眼的中心。“客舟”以下四句写画中小船，直如诗人身在画境之中，忽闻棹歌，不觉船之骤至。更进一步，诗人俨然进入了小舟之中，亲自体会着船在江上低昂浮泛之势。李思训在扬州、益州（今四川成都）都做过官，唐时唯水路通行，沿途的长江风景是他亲眼观赏过的。此作和向壁虚构山水画不同，画中景物是经过画家长期观赏的，画家曾长期浸淫之中，故而打动了后世的苏东坡。苏轼题咏的这幅《长江绝岛图》早已不存，但给后人的研究留下了可供推测的依据。

李思训隐居于江西境内有“大孤小孤”的长江边上时，他的行囊里有一幅展子虔的山水画。是否为展子虔传世的《游春图》不得而知，但大画家在其有



李思训 · 京畿瑞雪图纨扇


李思训 · 江帆楼阁图

生之年画多幅同一题材或同一风格的作品是没有疑问的。画史记载李思训和李家山水即得益于对展子虔画作的反复临习。在李思训隐居数年并对山水画有了相当造诣后,幸运之神再次降临。

武则天驾崩,政权重归李氏。继位的唐中宗执政能力不怎么行,但他看满朝李姓人物凋零,由此想到启用宗室。也许他曾贬为庐陵王,先后被软禁于均州(今湖北丹江口市)和房州(今湖北房县)十四年,得知些李思训的名声。神龙初年,唐中宗即派人到江西的长江边寻找李思训。李思训已经过惯了山野生活,初见朝廷钦差时不知内里,矢口否认自己是宗室后裔。当钦差宣读了皇上的圣旨,李思训确信无生命危险后,才举家迁回长安。唐中宗见李思训一表人

材，查宗谱确认为李氏直系，即任命他为宗正卿，专门管理皇家宗室事务。

李思训的绘画才干并没有在中宗朝得以展现。史载唐中宗即位仅三年，被韦皇后和女儿安乐公主毒死。又经过一系列血腥的宫殿斗争，唐玄宗李隆基即位，李思训授任左武卫大将军，晋封彭国公。他的绘画才能在唐玄宗朝得到了充分发挥，绘画史上称他为“大李将军”。

早在他隐居江西长江边上时，李思训就因画鱼而出名。野史载李思训有一次刚把鱼画好，还没画水中的草和岸边的树就有客人来访。客人走后，李思训发现画作没了，找了好久才发现是被风吹到了池塘里。他把画纸捞出来一看，画中的鱼没了，刚才画的两条鱼竟然在池塘中翻游。天宝中，唐玄宗召李思训作大同殿壁画。绘画完成后，唐玄宗夜闻皇宫大殿上有潺潺流水声。近侍们陪唐玄宗循声寻去，原来水声传自掩障，其所绘流水在光影中如大自然中溪水在流淌一般。唐玄宗感叹良多，说李思训如果没在山野隐居多年，如果他没有达到技进乎道的境界，又如果没有通神之佳手，他怎么能够得此清远闲暇之神韵！据此无法证实李思训是否已具备如此高超的写实技巧，这则传说语虽玄虚，但也表明了唐朝精英人物对掌握自然真实的渴望。

李思训最为后人乐道的是记载于《唐朝名画录》中的一则轶事。天宝年间，唐玄宗命李思训、吴道子各绘嘉陵江山水于宫殿。吴道子挥毫泼墨，一日之内完成了大画。而李思训却伏案劳作，先起小稿，后绘大画，精心布置，双勾填彩，历数月方完成画作。唐玄宗将李思训和吴道子两人画作比较后，评之为“皆极其妙也”。

准确地说这里存在着谬误。李思训只活到开元五年（公元718年），天宝初年（公元742年）距李思训逝世已二十四年，他不可能与吴道子同时作画。较接近历史的真实的推测是，唐玄宗知李思训担任过益州长史，而皇帝本人又对艺术极偏爱，艺术造诣极深，他下旨让李思训在宫殿内绘制嘉陵江山水壁画和掩障。壁画容易理解，而掩障原为筑城用语，是不让敌人看到某处情况的一种设施。例如，放在炮台内棱线上、在射孔上方突出的束柴等。后掩障则是指影壁之类的建筑。以现代建筑观念理解，影壁置于庭院，属于露天建筑物，并不适合于用植物颜料或矿物颜料绘制画作，日晒颜料要褪色，又因长期淋雨，画面与地



李思训 · 春山访友图

仗要脱落。论者以为史料所载掩障或为宫殿内一种陈列设施，如现在的大型插屏，木板作底，上裱宣纸或绢帛，如此才适合李思训创作类似工笔重彩的青绿山水大画。很可能唐玄宗让李思训画的是类似的掩障。若干年后，当吴道子画名日隆，唐玄宗命长于水墨笔法的吴道子画了一幅或一组同样题材的嘉陵江山水壁画。唐玄宗在比对了两件不同画法的嘉陵江山水后才发出“皆极其妙也”的感叹。

李思训善画山水、楼阁、佛道、花木、鸟兽，尤以金碧山水著称。其山水画主要师承隋代画家展子虔的青绿山水画风，并加以发展，形成意境隽永奇伟、用笔遒劲、风骨峻峭、色泽匀净而典雅、具有装饰意味的工整富丽的金碧山水画风格。在创作题材上，李思训除了取材实景，多描绘富丽堂皇的宫殿楼阁和奇异秀丽的自然山川，还结合神仙题材，创造出一种理想的山水画境界。

李思训身为皇室，其作品反映了贵族阶层的审美趣味和生活理想，因当时社会的各种矛盾和佛道思想及文人隐居习尚的影响，也使他在作品中时常流露出一种出世情调，即所谓“时靓神仙之事，窅然岩岭之幽”。李思训的金碧山水画和同时期兴起的水墨山水画，都为五代和北宋时期的山水画奠定了基础。《宣和书谱》记载尚有《山届四皓》、《春山图》、《海天落照图》、《江山渔乐》、《群山茂林》等十七幅，现在仅见《江帆楼阁图》和《九成宫纨扇图》和传为李道昭所

画的《明皇幸蜀图》等。

《江帆楼阁图》绢本，纵101.9厘米，横54.7厘米，青绿设色，现藏台北故宫博物院。画法沿袭《游春图》的青绿设色而有所演进，甚至在景物布置上参考了《游春图》左段而略有变通，但比《游春图》更有雄浑的气势。图的上方是浩渺的江水，近处满勾细密的鱼鳞纹，渐远渐渺茫。近岸有一叶渔舟，天边则有两片风帆远去。下方是江边坡岸，山峰耸立，长松秀岭，密树掩映，山径层叠，有碧殿朱廊曲折其间。画七人，一人于廊内，二人于坡岸赏景，另四人则沿山径而来。主人骑马，三仆或挑担、或提物，簇拥前后。人物描绘工致，形神兼备，延续唐代绘画的辉煌。而用色上也沿用人物画优秀的重彩法，在石面及松叶上着浓厚的石绿色，在廊檐及木柱上着明艳的朱砂色，将隋以来的金碧山水演绎成一种以青绿为主的青绿山水。然而树木山石的刻画则比以前细密老成。山石有勾无皴，杂树枝叶都用双勾线描，而松树则更具特色。此前的展子虔画松不画松针，只用绿色点染，画法古朴。而此图先用石绿点染，而后再用石青加上两笔交



李道昭 · 明皇幸蜀图



李昭道 · 明皇幸蜀图局部

叉的线，以示松针。这种表达方式在当时代表着创新。这与北宋李成开创的描绘松针的“攒针”法相比较，自然显得比较古拙。也正因为这一点，后世学者确认这幅未署名款的古画为处于承上启下时期的李思训所作。

其子李昭道，职虽未至将军，但世人因其父为“大李将军”，故称其为“小李将军”。李昭道的画法承其家学而更加精致。《历代名画记》称“变父之法，妙又过之”。传为李昭道的作品有《明皇幸蜀图》，画唐玄宗避安史之乱逃入四川事。画中悬崖峭壁，石磴曲盘，树间苍藤萦绕，行人策骑登山。画法空勾无皴，青绿设色，极为稚拙，颇类唐人山水作风。从此画的地域风貌来看，完全符合蜀地特征。与文献记载的“帝乘赤骠起三骏，与诸王及嫔御十余骑飞仙岭下。初见平陆，马皆若惊，而帝马见小桥徘徊不进状”也完全相符。

考察中国绘画史，山水画在南北朝时已显露端倪。顾恺之的《洛神赋图卷》中有非自然排列的山川树石。展子虔的《游春图》则把人物放到作为背景的山

水中，揭示了隋代画家已从对自然对象的观照中，逐渐获得写实造型的能力。如果没有前辈画家亲近自然的欲望，这一步的实现是难以想像的，而这恰恰完成了山水画在空间关系上的视觉处理。唐代山水画家从两个方面进行探索：其一是以李思训、李昭道父子为代表，继承并完善自六朝以来的青绿山水画法，画风偏重于装饰性；其二是以吴道子、王维、张璪为代表，借用人物画中表现三维空间的线条技巧，把山水画从二维空间的楼阁山石主题转换到创构有三维空间的真实自然上。

此后的三个世纪中，描摹自然的山水画完善了它的另一半——通过皴、擦、点、染的综合性技法使隋唐空钩无皴的山水视之有了质地感。

绘画史评论李思训山水画的主要观点有：

《唐朝名画录》称李思训为"国朝山水第一"。

《图绘宝鉴》评曰："用金碧辉映，为一家法。后人所画著色山，往往多宗之。"

五代著名画家荆浩评论："李将军理深思远，笔迹甚精，虽巧而华，大亏墨彩。"

明代董其昌推其为"北宗"之祖。

陈继儒在《清河书画舫》中认为："山水画自唐始变，盖有两宗，李思训王维是也。李之传为宋王诜、郭熙、张择端、赵伯驹、伯骕，以及于李唐、刘松年、马远、夏圭皆李派。"

李思训还有一件事为后代艺术史家所称道，那就是存世的《李思训碑》，亦称《云麾将军碑》，记录李思训身世和画事，由唐朝大书法家李邕撰文并书。此碑书法瘦劲，凛然有势，结字取势纵长，奇宕流畅，其顿挫起伏奕奕动人，历来受人推崇。

明杨慎在《杨升庵集》中评曰："李北海书《云麾将军碑》为其第一。"

清康有为在《广艺舟双楫》中评曰："若唐碑则怀仁所集之《圣教序》，不复论。外此可学，犹有三碑：李北海之《云麾将军》，寓奇变于规矩之中；颜平原之《裴将军》，藏分法于奋斫之内；《令狐夫人墓志》，使转顿挫，毫芒皆见，可为学行书石本佳碑，以笔法有入处也。"

以画家的身世和画事而入碑而被学书者临习，李思训恐怕是中国艺术史上的唯一。

第四节　酒神的选择——张旭与狂草


张旭像

《全唐诗 · 张旭小传》记载：张旭，吴县人。嗜酒，善草书，每醉后号呼狂走乃下笔，或以头濡墨而书。既醒，自以为神，世呼张颠。初仕常熟尉。自言始见公主担夫争道，又闻鼓吹而得笔法。观公孙大娘舞剑器，乃尽其神……

张旭并不是一开始就"嗜酒，善草书"的，这是他张扬的个性和书法艺术的选择。这也是成名后的张旭——张颠——形象的写照。

张旭（约公元675—751年），字伯高，又字季明，其母陆氏为初唐书法家陆柬之的侄女。史传张旭才华横溢，学识渊博，为人豁达大度。他曾随陆柬之的儿子陆彦远学习书法，对楷书和行书下过极大的功夫。他虽然没有留下"临池学书，池水尽墨"之类的故事，但根据世所公认是张旭楷书的《郎官石柱记》分析，其书近学陆柬之，远追钟（繇）王（羲之），特别深入研究过初唐虞世南、褚遂良等人的楷书结构。张旭的楷书有着比较明显的虞世南的《孔子庙堂碑》的特征，其用笔外柔内刚，气力沉厚。点画看似平整，却含千钧之力于其中，又能举重若轻，潇洒自如，尽显虞书之珠圆玉润、端庄雅逸的风采。

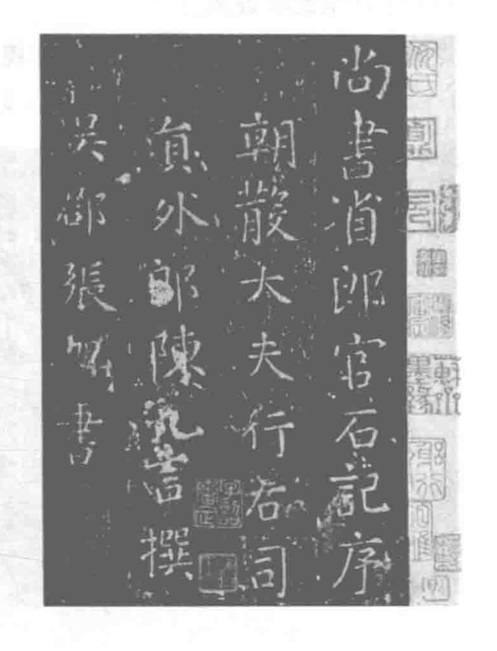
"山光物态弄春晖，莫为轻阴便拟归。纵使晴明无雨色，入云深处亦沾衣。"（《山中留客》）"隐隐飞桥隔野烟，石矶西畔问渔船。桃花尽日随流水，洞在清溪何处边？"（《桃花溪》）张旭早年所作且得以传世的六首写景诗，一方面是寄情山水的生活写照，也与他的艺术追求密切相关。这些诗把读者带进一种朗日清溪、江山烟云、听薄暮劳歌、渔舟问答的意境。诗人挥动着一支写意传神的妙笔，勾勒出一幅幅生动鲜明、深邃美妙的风景画卷。状物通灵自然，遣词雅逸清

丽，可见张旭作诗善于撷取自然界丰富的变化和生命的律动，表现出他对自然美的敏锐感受力和无限的遐思。可以想见，此时的张旭作诗写字清新洒脱，且一无醉态，其书法应该和其诗作的美学追求是相一致的。

论者以为，青年时代的张旭以研习楷书和行书为主，草书只是他的业余爱好。

由于才情高蹈且与江南大族陆家有着血缘关系，张旭被举荐为常熟县尉。常熟为苏州邻县，县尉只是一个负责治安的小吏，虽然位卑职微，但张旭初入仕途，还是很重视这份工作，他把每份判词都写得既清楚又漂亮。唐代张固的《幽闲鼓吹》中记载了一则故事：有一位老翁拿了“状子”求衙门公断。张旭一看不过是鸡毛蒜皮的小事，就将状纸随手搁置在公案上。老翁一而再、再而三地来催。张旭不胜其烦，责问老翁。老翁不慌不忙地说：“我看到您的书法奇妙，想要得到您的判词来收藏。”张旭觉得这老翁非寻常之辈，便盘问道：“为何如此雅好书法？”老人看着张旭说：“不瞒张大人，先父在世时也是喜好书法的，朝夕把玩，追摩不已。先父仙逝后，给鄙人留下了许多先贤的书法作品。”张旭闻言立即说：“老先生，快快请起。”张旭引老翁进入签押房，取来笔墨纸砚，认认真真录写了自己的一首诗送给老翁。翌日清早，老翁来到县衙，捧上了家藏的书法。





郎官石柱记

张旭小心翼翼地展开阅读，殊料那些杂帖中竟有张芝、二王等人的草书。张旭击案自语道：“妙哉！妙哉！真是难得一见的佳作呀。”他欲感谢老翁，老翁却没了踪影。

从此，张旭每日临摹探索，从中获得了许多书法奥妙。

唐代的常熟还只是一个小县城，张旭渐渐觉得空间狭小，觉得无人可供交流的苦恼。张旭于是辞职，打点行装乘船北上，来到了东都洛阳。由于没人引荐，他的遭遇甚至不如孙过庭。洛阳的文人雅士觉得张旭的楷书尚可，至于草书，干脆就不予承认。在常熟他俨然已是名家，常有人请他书写各种文字。在洛阳他沦落成一名抄书的经生，沦落成街头一个卖字艺人。有位同乡请他写了《严仁墓志》，而令他略感高兴的是有朋友请他写了诗人《王之涣墓志》。张旭也写过一些其他东西，但更多的时间只是干等。他写过《大卢舍那像龛记》，只是没有引起别人的注意。

张旭陷入了更深的痛苦之中，他开始酗酒。

有人建议长安地方大人才也多，到长安去发展可能机会多一些。张旭想想也是，于是踏上了西行的路途。常年在旅途颠沛，又没有正常收入，可以想见张旭的生活是比较狼狈的，喝的酒可能也是土烧酒之类的。张旭一路流浪一路打点短工，日子虽然艰苦，但他开拓了视野。他在官道上看见公主的车队与担夫



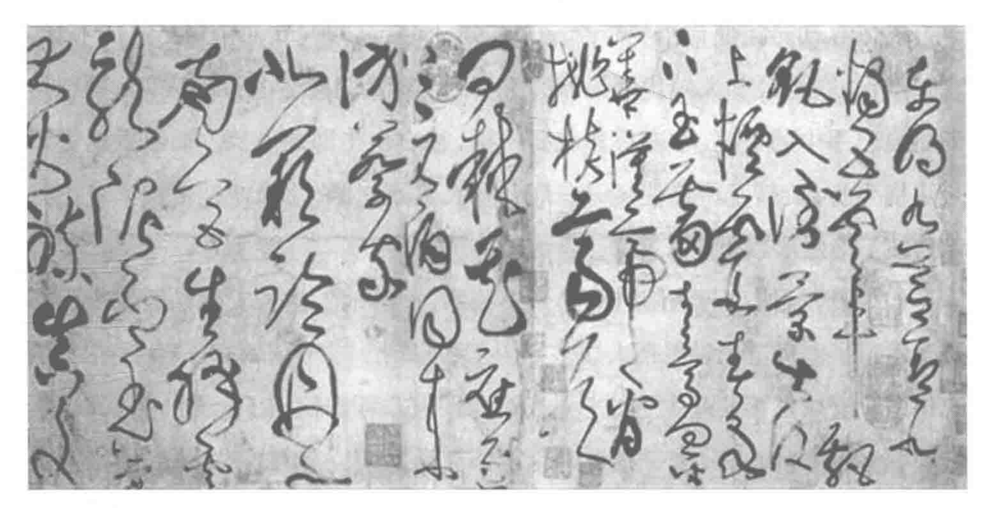
草书四帖局部一

争道时的互动避让使他悟到了结字中的揖让，沿途闻鼓吹而悟得用笔的节奏。在郾县，他观看公孙大娘优美绝妙的舞姿时不禁为之动容且浮想联翩：那剑器即是自己手中的毛笔，往左挥舞就是一撇，往右出击即是一捺。而跳跃腾挪则是点横竖折，旋转是中锋使转……观公孙大娘舞剑器，让张旭感悟到了草书艺术连绵不绝的形态和神采。

如果说，张旭离开洛阳时只是个书法家，而等他抵达长安时已经蜕变为书法艺术家了。可这个世界俗人居多，张旭又不能把“书法艺术家”写在脸上，他也只是长安城里芸芸众生中的一员。有位朋友举荐他担任了金吾长史，那是个管理驻军杂务的小官，太平盛世时也没什么活要干。空闲的时间很多，张旭就练字喝酒。好不容易有人来请他写字了，可是道明要他用楷书写《东渭桥记》，得了一笔润资，他便去酒肆里大醉了三天。

长安毕竟是大唐王朝的政治文化中心，许多著名的诗人词客麕集于此，张旭也慢慢地融入了这个顶级的文化圈子。诗人高适在酒肆遇到了张旭，两人痛饮一顿后写下《醉中赠张旭》一诗，说张旭是“兴来书自圣，醉后语尤颠”。后世的人们称张旭为“张长史”，是因为他曾做过那个金吾长史的小官，也称他为“张颠”，这就是高适给他起的绰号了。张旭和盛唐的诗坛泰斗李白、杜甫、贺知章等人交上了朋友。杜甫在著名的《饮中八仙歌》中描写贺知章的醉态是“知章骑马似乘船，眼花落井水底眠”；描写李白喝酒后的狂态是“李白一斗诗百篇，长安市上酒家眠。天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”；描写张旭酒后之颠是“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”。李颀在《赠张旭》一诗中写道“张公性嗜酒，豁达无所营。皓首穷草隶，时称太湖精……”这是张旭成名后世人对他的赞美，而此前，尽管他身怀草书的绝技，也还是个落魄的穷书生。

酒是一种尤物，它可以使人沉沦乱性，也可以令人精神振奋，让创造性思维迸发出耀眼的火花。某日，张旭和李白在长安的朱雀大街上偶然相遇。两个都是性情中人，于是携手入酒肆痛饮。喝着喝着，张旭忽然伏案痛哭起来。李白惊问其故，张旭于是把自己的际遇诉说了一番。李白听罢哈哈大笑，高呼酒家取来笔墨纸砚，展纸挥毫，狂风骤雨般以草书挥写下自己的《行路难》诗，一掷



草书四帖局部二

笔让朋友观看。张旭万万没有想到眼前的这位诗仙加酒仙的李白竟能写这样一手出神入化的草书，不由得大为敬佩。李白开导张旭说，于书法他也是下过极大功夫的，可世人只看重他的诗而不在意他的书法，原因何在？只因他的书法虽然写得不错，可还只是一般，而他的诗则是无人可比了。见张旭听得仔细，李白又说，朋友你的诗写得不错，但只是词句优美而已，可你的诗写得过杜甫、高适和我么？朋友你楷书写得不错，可你写得过钟（繇）王（羲之）么？写得过国朝的虞世南、欧阳询、褚遂良和薛稷么？楷书的艺术境界已被他们发挥到了极致，要想突破难难难！张旭伏地磕头请求指点迷津。李白扶起张旭，神态亦醉亦醒地说，张兄你书法童子功这么扎实，你的草书这么有个性，世人为什么不接受你呢？就是因为还差了那么一口气。你可以放弃楷书，专攻草书，要写出张芝和二王没有达到的境界。张旭闻言如梦初醒，他与李白拱手一揖，出了酒肆就奔往衙门。他毅然辞了金吾长史的小吏，关起门来痛练草书。

三年后的一天，长安城内阳光普照，一派歌舞升平的繁荣景象。鼓楼前的广场上人头攒动，热闹非凡。满城的小商小贩挎着吃食赶去叫卖，连身居书斋的读书人和四处漂泊的游客也驻足观望。是什么人因什么事轰动了长安？原来是被世人称作“张颠”的张旭正在鼓楼广场上挥毫泼墨。他显然已喝得酩酊大醉，口中念念有词，时而踉跄奔走，时而仰天长啸。等精气养足了，他手握饱蘸

浓墨的毛笔，摇摇晃晃地在铺展开的宣纸上飞龙在天似地尽情挥洒开来。刹那间，笔墨淋漓，满纸氤氲，如骏马奔驰，倏忽万里。其姿态时而低昂回翔，翻转奔逐，时而若狂风大作，万马奔腾。其字如珠如玉，如蛟如龙，如珊瑚如玛瑙，一一跃然纸上……围观者翘首争睹，喝彩声、顿足声、击节声响切云霄。蓦然，张旭将毛笔往地上一掷，口中大呼三声，现场顿时氤氲着一股浓浓的酒气。正当围观的人们为他的颠狂之态欢呼击掌时，只见张旭将头放到盛满墨水的砚池中扭转几下，然后神速地将濡了墨的头在纸上游走如飞，身体不断地晃动，嘴中还不时发出阵阵狂呼。此时那头变成了书写工具，身体变成了有弹性的笔杆，其腰其颈似乎变为了执笔灵巧的手腕，其足尖亦成了他那支大笔的支点。顷刻间，喝彩声喧哗声戛然而止，整个广场似乎凝固了。人们面面相觑，无不叹为观止，大约过了三五秒，围观的人群这才想起了鼓掌。

张旭所作精彩的表演和笔走龙蛇的狂草，很快征服了整座长安城，许多饭馆酒楼请他粉壁题字。酒仙加诗仙的李白很可能是这出广场剧的幕后导演。他又写诗赞道："楚人尽道张某奇，心藏风云世莫知。三吴郡伯皆顾盼，四海熊侠争追随。"

张旭获得了成功，大江南北都争相一睹他笔下的狂草和他喝了酒的颠狂。

消息传入朝廷，侍书学士请张旭上殿表演，唐玄宗也来观看。张旭知道唐玄宗是位多才多艺的风流皇帝，皇上的行书和隶书就十分了得，他决定写一篇



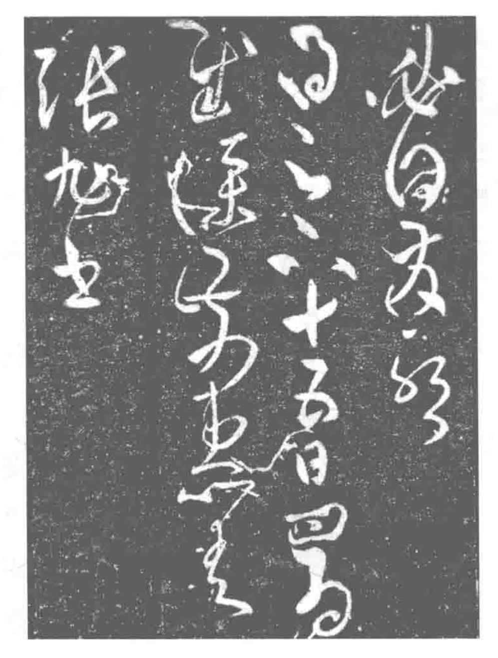
肚痛帖

《千字文》，并决定要把自己的狂草艺术发挥到极致。他开始喝酒，用碗喝觉得不过瘾，他干脆双手捧起酒甏仰头直灌。当他的血管贲张，当他的精神进入酒里乾坤艺海世界，他手中的那支笔就被附上了书魂。点横撇捺竖在他的笔下被异化成连绵不绝的线条，那铺展着的白绫上只见一位酒神拥抱着书魂在那里狂舞……不可一世的唐玄宗也被征服了，他下诏书向全国宣称：李白的诗歌，张旭的草书，斐旻的舞剑是吾大唐天下的"三绝"。

这一天大的消息传开时，张旭已身在洛阳。洛阳城轰动了，东都的达官贵人为本城拥有这么一位大书法家而兴奋不已。他们忘记了曾经给予张旭的难堪，纷纷向他祝贺道喜，并请进王府给予盛情款待。席间，人们提议让张旭谈谈其草书之"绝"的秘诀。张旭难以推辞，但他和众人开了个玩笑。他谦虚地说："各位见笑了，本人浅陋，自知不才，皇上奖掖，受之有愧。"张旭喝干一大杯酒后说，"要说秘诀倒也是有的。写好诗功夫在诗外，写好草书功夫也在草书之外。"众人追问功夫在哪里时，张旭半醉半醒地呵呵笑道："写好草书的功夫先要练好楷书，先要成为这壶中仙人。"满堂名流听了面面相觑，顿了一顿似乎才从张旭此语中悟到了一些道理，异口同声地说："此言非虚也。""烈如羿射九日落，娇如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。"张旭吟罢杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》中的四句诗，接着吩咐展纸磨墨，用他的狂草录写了这首诗。众人无不拍手称快，叹其卓绝。

张旭的书法继承了张芝、二王的草书传统，并将其"一笔书"发挥到了极致，创造出潇洒跌宕、变幻莫测的狂草来，其结字和线条形质惊世骇俗。张旭博学多才，但他不拘泥于一技一艺，而是善于从生活中汲取营养，从无字处学习并敏于思考，最终成为彪炳史册的草书大家。史传颜真卿曾两度辞官向他请教笔法，还撰写了《述张长史笔法十二意》一文，为后人留下了诸如"努则点画皆有筋骨，字体自然雄媚；牵掣为撇，决意挫锋，使不能怯滞，令险峻而成；结构点画或有失趣者，则以别点画旁救之；欲书先预想字形布置，令其平稳，或意外生体，令有异势；大字促令其小，小字展之使大，兼令茂密"等多条可操作性的理论。和学生谈罢书论，张旭可又要喝酒了，他在把自己变成酒神的同时，亦变成了一位纯粹的艺术家。他把满腔情感倾注在点画之间，旁若无人，如醉如痴，如癫

如狂。唐韩愈《送高闲上人序》中赞道："喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平、有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗、天地事物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。"这是一位真正的艺术家对艺术的执着的真实写照。张旭的传世书迹有草书《肚痛帖》、《心经》、《醉墨帖》、《千字文》、《自言帖》、《古诗四帖》等。



张旭《十五日帖》

李白以酒浇灌他那多愁善感的诗魂。他四海为家，为的是抚平心灵的创伤，追求且享受着大自然所赋予的山川河流之美。李白周游了大半个中国，他感到累了，来到马鞍山的采石矶旁筑屋憩息。在一个有点神秘的风朗气清的晚上，他觉得一轮明月在长江中可爱地荡漾着，他便跨下船去捞那月亮。后来，李白在青阳山下寻到了一方永远属于自己的安息之地。

张旭也以酒浇灌他那激情迸射的书魂。他周游于东京洛阳和西京长安之间，因为这两地有欣赏他懂得他书法的朋友。但某一天他感到不满足了。他倾情于自己的狂草书法，他敬佩于李白的诗歌，他还要去见识被唐玄宗誉为"三绝"之一的斐旻舞剑。斐旻远在北方戍守边关，再远也算不了什么，且沿路还有茶酒奶酒等。听说斐将军力大无比，箭术精准，一口气曾射杀三十余虎。听说斐将军也爱喝酒，那自然是条汉子，是他值得结交的朋友。张旭收拾了一下行装上路了。他没有惊动京华，只有很少几位知己相送，平时太热闹了，他需要安静。张旭一个人踏上了北去的路途。

许多年后朋友们想起了张旭，四处打探消息，皆不知所终。

第五节　书坛游侠李邕


李邕像

没有哪位书法家像李邕，一辈子写了八百多篇碑颂，赚到的润资超过万两黄金。

没有哪位书法家像李邕，一辈子如绿萍似的漂浮，但最后还是被宦海吞没了。

李邕（公元678—747年），字泰和，广陵江都（今江苏扬州）人，出身于一个有着良好学风的官宦之家。他的父亲李善是一位正直博学的人，为官遭贬后专心学术，所注萧统《文选》六十卷，至今被视为《文选》最主要的注本之一。成书以后，李邕对其补充完善，做到“附事见义”。李善认为自己难以胜过，所以两书并行于世。传说李善被人称为“书簏”，读了一肚皮的书却写不出文章来。而李邕则不同，他博闻强记，勤学苦习。在父亲的教诲和熏陶下，李邕学业猛进，精书法善辞章，以致“少有才名”。

史料记载李邕的籍贯是江都，但他却是在西京长安长大的。父亲李善开馆讲授《文选》，往来皆是文人学士，家中藏书颇丰，这让李邕从小眼界开阔，也结识了许多朋友。有一天他对秘书监的李峤说，家中的书都读尽了，想看看麟台阁的图书。唐朝的麟台阁相当于现在的国家档案馆，其藏书自然非常宏富，李峤被缠得无法便让他去了。过了一段时间李邕称已读完了麟台阁的藏书，李峤吃惊不小，他挑其中的一些书考问。谁知李峤问到哪李邕答到哪，滴水不漏，把李峤佩服得五体投地，逢人就说：“此子将来一定天下闻名！”

李邕没有考过进士科或明经科，而是选择了以才气、文章和书法来实现自己的人生目标，他成功了。武后长安四年，二十多岁的李邕因“文高气方直，才任谏诤”，在内史李峤、监察御史张廷珪推荐下，终于获得了左拾遗的官职，从此踏上仕途。能以文名博取官位，说明李邕的学识功底是扎实的。初涉官场，

李邕即表现出初生牛犊不怕虎的气概，敢说敢为，一身正气。如当时女皇帝武则天的幸臣张易之、张昌宗兄弟，在朝中为非作歹，大臣们均敢怒不敢言，只有御史中丞宋璟奏请武后，要将二张治罪，武后闻言不悦。李邕站在阶下大声说：“宋璟所说的是社稷大计，陛下应该听取。”武后终于同意了宋璟的奏请。退朝后有人责备李邕：“你地位卑下，一旦忤旨，祸事难以预料。”李邕笑道：“不如此，名声难以传闻。”

果如其然，李邕助宋璟弹劾二张使他名声大振。

李邕如一柄锋芒毕露的宝剑，在武后、中宗、玄宗面前都敢于犯颜直谏。他满身正气，义正词严，使“奸佞切齿，诸儒侧目”。好友卢藏用对他说：“你就好像干将、莫邪一样，谁都难以与你争锋，但最终恐怕要被折断的。”但李邕是一个充满自信的人，他深信自己的所作所为一定会赢得后世的赞誉。在他传世极少的几首诗中，有一首《咏云》正是他的自况：“采云惊岁晚，缭绕孤山头，散作五般色，凝为一段愁。影虽沉涧底，形在天际游，风动必飞去，不应长此留。”

一首诗、几句话常常会成为一个人一生际遇和命运的谶语。

李邕这柄锋利的出鞘之剑终于伤着了自己。

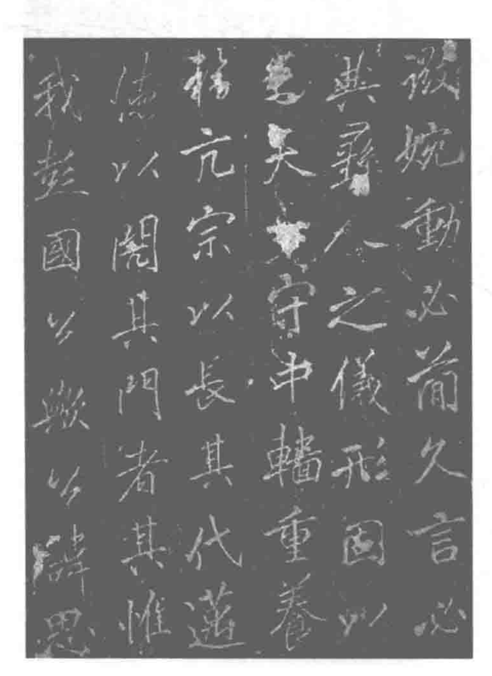
好不容易进入仕途，好不容易博得了一个好名声，正期望着鲲鹏展翅一飞冲天，殊料李邕却为同僚所不容。这位旷世奇才，正因为不随流俗，刚正直言，致使一生仕途坎坷，屡遭贬谪。中宗神龙二年，也就是公元706年，武三思勾结韦后，将拥立中宗复辟的张柬之等五人远谪，李邕因与其友善而贬为南和县令，接着贬任富州司户参军。睿宗李旦复位后，才被召回任殿中侍御史。玄宗先天二年，黄门侍郎张廷珪举荐他任御



李邕《端州石室记》

史中丞。开元二年，宰相姚崇忌李邕“险躁”，也就是性格激进、爱生事端，将他贬为韶州司马。开元四年，他不计私怨，替贬谪他的宰相姚崇辩冤，被玄宗贬为括州司马。开元六年十一月，升任渝州刺史，后转任陈州刺史。在陈州任上，玄宗从泰山封禅回来，李邕到汴州迎见。玄宗命他献辞赋，李邕洋洋洒洒写了一篇，玄宗阅后大悦。天真的李邕以为这下可要发达了，喝了酒便对人说他将要被任命为宰相了。他素来看不起平庸的当朝宰相张说，消息传开后就闯下了大祸。张说指使李邕的仇人告他一个“赃贷枉法”的罪名，押回京城下狱论死。“初蒙讯责，便系牢户，水不入口者逾五日，气息奄奄，惟吏是听。事生吏口，迫邕手书。贷人蚕种，以为枉法；市罗贡奉，指为奸赃。于时匦使朝堂，守捉严固，号天诉地，谁肯为闻？”许昌儒生孔璋拍案而起上书力救，才得以让李邕免去死罪，贬为钦州遵化尉，孔璋也被流放到了岭南。

宦海沉浮虽然险恶，四处奔波虽然辛苦，但并没有泯灭李邕乐观而善良的天性，他的精神支柱即是文章和书法。《旧唐书 · 李邕传》载，“邕早擅才名，尤长碑颂。虽贬职在外，中朝衣冠及天下寺观，多赍持金帛往求其文。前后所制，凡数百首。受纳馈遗，亦至巨万。时议以为自古鬻文获财，未有如邕者。”李邕通过撰文和挥写书法这一创造性劳动收取报酬成为巨富，另一方面，又慷慨捐赠，拯孤恤穷，回报社会，以致家无厚积。有一则故事很能说明李邕的脾性。某次李邕重返故乡，见到一位衣衫褴褛的远房族弟，由于屡屡落第而贫穷不堪。李邕对这位族弟的境遇十分同情，除了每月供给他生活费用外，还随时邮去他所需要的书籍和文房四宝。后来，这位族弟终于登上了仕途，对李邕感激不尽，差人给他



李邕《李思训碑》

送还银两，但李邕却婉言谢绝。

文章装在头脑中，书法流淌在笔底，这好比在银行开着一个现金账户，钱用完了去取就是了，几把碎银子本不在心上，这就是李邕的潇洒。

读书是乐事，做文章是乐事，写书法是乐事，帮助朋友也是乐事。李邕还有一乐，那就是写好了碑颂由自己操刀镌刻。李邕传世的碑帖如《李思训碑》、《麓山寺碑》等都是他自己镌刻的。还有落款镌刻人为伏灵芝、黄仙鹤和元省己的，据传那都是他自己的化名。爱好之所以成为爱好，本没什么玄妙的道理可讲。想他一位曾当过三品朝官，当过刺史和太守的地方大员穿上粗衣，手挥铁锤钢凿俯首刻碑……又或者是暑天，他就脱了官服赤膊上阵，豆大的汗珠从背脊淌下。随着铁锤的击打，一行行的文字出现在打磨平整的碑面上，那由镌刻获得的娱悦，于李邕来说，是欣赏歌舞或听吹拉弹唱都无法比拟的。李邕是讲究诚信的。就以《麓山寺碑》为例，他先是撰文，然后用他特有的行楷工工整整誊抄一遍，最后自己拿起凿子锤子在石碑上一笔一画地镌刻出来。时间过去了一千多年，如今看来，当时麓山寺的当家和尚是有眼力的。庙里的银子没有白花，《麓山寺碑》不仅为岳麓山、为长沙留下了一份珍贵的历史记录，更为书法艺术增添了一件不可多得的传世之宝。

中国的书坛，一直奉“二王”为圭臬。以东晋王羲之、王献之为代表的书法艺术，创造了平和蕴藉的审美意境，以精湛的笔墨修养，造就并体现了魏晋士人的精神风韵。被称为“天下第一行书”的《兰亭序》，不仅代表了魏晋时代的最高水平，也代表了中国书法艺术的全面成熟。与“二王”书法（南方书法代表）形成鲜明对照的是北方出现的碑刻书法，“南书温雅，北书雄健”，“北书以骨胜，南书以韵胜”。如何将两者结合起来，一直是有思想的书法家们的追求。李邕的书法从“二王”入手，能入乎内而出乎其外。他发挥“二王”书法的长处，用顺笔之法，暗转带锋，雄强中不失柔宛流美的一面。他取初唐各家结字、取势之长，结字宽博而紧密，形成端庄、凝重的笔势。李邕又遍学北朝碑刻，将北书之骨融入自己的行书中，其用笔、结字、分章布局都时现北碑特色。

李邕书法的个性特点比较明显，字体左高右低，笔力遒劲舒展，给人以险峭爽朗的感觉，他反对机械地摹仿，提倡创新，曾说：“似我者俗，学我者死。”他的

笔力遒劲舒放，给人以险峭爽朗的感觉。苏东坡、米芾都吸取了他的一些特点，元代的赵孟頫也极力追求他的笔意，从中学到了“风度闲雅”的书法境界。魏晋以来，碑铭刻石都用正书撰写。入唐以后，唐太宗用行书写《晋祠铭》，但那还是一个尝试，按当代学者启功的说法是还存在着“三分生涩”。李邕沿用行书书碑，却将此提升至艺术审美的高度，成为碑文和书法有机的结合，成为一种成熟的书碑形式。

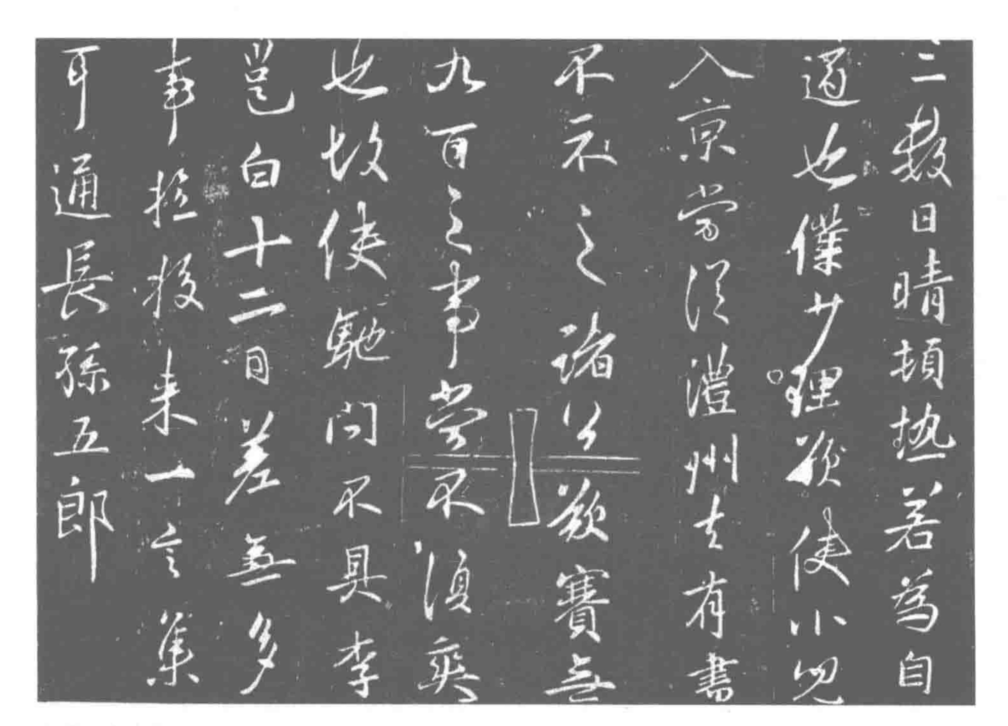
李邕《云麾将军碑》

李邕才思敏捷，妙笔生花，以致朝中大臣、社会名士均以索得李邕的文章、书法为一大快事。在特别注重孝道的唐代，官宦们不惜重金，请李邕为其父母撰写或书写墓志铭。李邕走到哪里，写到哪里，文章传遍天下，碑刻广立山川，名声越来越响，成为当时士子学人崇拜的偶像。睿宗年代，新科学士王翰私将海内文士排队，将李邕定为“第一等”，张榜于吏部衙门之外。人们闻说李邕要从某地路过，都欲争相一见。所经之地，常常道路拥塞，街巷不通……此情此景，当不在如今追星族的热情之下。

是名人难免有些离奇的传说。相传，唐开元五年叶真人请李邕为其祖父作碑文，李邕不答应。于是叶真人夜间作法，招来李邕的书魄挥写。由于时间没有掌握好，鸡鸣时分，李邕一觉醒来，正好写到丁字下面，数点而止。叶真人刻好石碑，拿着墨本去李家致谢。李邕看了书迹非常吃惊，说：“我写得很累，原以为是梦，殊料竟是真的。”叶真人得意地大笑起来。所以《叶有道碑》又称“追魂碑”或“书魂碑”。

李邕成了那时的文坛领袖和书苑泰斗。

如果说，李邕是以一股正气和锐气在放言直谏，以一股豪气和才气在挥毫



李邕《晴热帖》

泼墨，那么，他还以一股义气和胆气在结交贤良，周济贫困，提携青年，奖掖后进。毫无疑问，李邕是一位深得青年学子爱戴的长者。他义烈是一绝，英迈也是一绝。他与比他年少的诗人李白、杜甫等都有交往。那个题诗黄鹤楼的崔颢来拜访，李邕听说了即“虚舍邀之”，只是崔颢不合时宜地献上艳诗《王家少妇》后才受到李邕的叱责。“十五嫁王昌，盈盈入画堂。自矜年最少，复倚婿为郎。舞爱前溪绿，歌怜子夜长。闲来斗百草，度日不成妆。”从欣赏的眼光看，此诗也算不上有多“艳”，不知崔颢怎么就得罪李邕了。年少轻狂的李白，刚出道时去拜访名震朝野的李邕。也许李白的谈吐太激昂了些，也许狂傲也是出了名的李邕对此不以为然，李白赋诗一首《上李邕》：“大鹏一日同风起，扶摇直上九万里。假令风歇时下来，犹能簸却沧溟水。时人见我恒殊调，见余大言皆冷笑。宣父犹能畏后生，丈夫未可轻年少。”由此可见李邕是对李白的“大言”反感。

李邕与杜甫颇有缘分，两人的忘年交至今还传为佳话。那是天宝四年，诗人杜甫漫游齐鲁大地，来到齐州（今山东济南），住在客亭。齐州司马李之芳将

杜甫来到的消息告诉时任北海太守的李邕。李邕迅即由任所青州赶至齐州，并在客亭设宴款待杜甫。酒宴上气氛热情欢洽，在座客人多有咏作，杜甫即席吟成《陪李北海宴历下亭》诗一首："东藩驻皂盖，北渚凌清河。海右此亭古，济南名士多。云山已发兴，玉佩仍当歌。修竹不受暑，交流空涌波。蕴真惬所遇，落日将如何。贵贱俱物役，从公难重过。"从此之后，历下亭声名大著，并随着真诚的友谊和千古佳句广为流传。其时，李邕已经六十七岁，而杜甫只有三十四岁。后人曾有联语咏赞两人欢宴赋诗的故事："李北海亦豪哉，杯酒相邀，顿教历下此亭，千年入诗人歌咏；杜少陵已往矣，湖山如昨，试问济南过客，谁能继名士风流。"

李邕凭正气、锐气、才气、豪气和义气，在社会上树立起了士人的崇高地位和威望。而奸佞之辈要打击要摧毁的正是由他建立起来的价值体系。综观李邕的一生，道路坎坷，性格复杂，文才可敬，下场可悲。皇上赏识他，人们喜欢他，好友提携他，同僚排挤他。他自己任性、放浪、疏礼，难以融入当时以儒家为正统的思想体系之中，其言其行，有时甚至授政敌以柄，这些，均是李邕可悲结局的注脚。李邕的政敌每次都拿他的清廉问题做文章。李邕的妻子在他一次被下狱治罪时上书说："贷人蚕种，以为枉法；市罗贡奉，指为奸赃"，道破了所谓贪赃枉法都是不实之词。是他的性格和言行形成了对奸佞之辈的威胁。所以，当他于天宝初年回京述职后，"中人临问，索所为文章，且进上。以谗媢不得留，出为汲郡、北海太守"。那些当权者怎能不嫉妒、不痛恨、不想将其置之死地而后快！



李邕《麓山寺碑》

机会终于来临了。天宝七年，左骁卫兵曹参军柳勣得罪了李林甫而下狱。李邕与柳勣友善，曾经赠马柳勣，柳勣下狱后李邕又遣人探望。宰相李林甫素来

忌恨李邕，所以设计栽赃李邕，因缚以罪。诏令刑部员外郎祁顺之、监察御史罗希奭“就郡杖杀”。两人带了鹰爪直扑青州，在州府衙门的台阶上将七十岁的李邕杖击而毙。

李邕死了，但他留下了众多不死的书法作品，有《叶有道碑》、《麓山寺碑》、《法华寺碑》、《云麾将军李秀碑》、《东林寺碑》、《端州石室记》等。

唐代宗即位后，素来了解李邕的卢藏用上书为他辩冤。李邕被平反昭雪，追赠秘书监衔。这时，离他含冤杖死已有十五年了。

第六节　画圣吴道子

在中国古代艺术史上，有三位艺术家被称作圣人：一位是晋代王羲之，被称为书圣；一位是唐代杜甫，被称为诗圣；还有一位被誉为画圣，也是唐代的吴道子。张旭被称为草圣，但仅局限于书法界。吴道子随张旭学过书法，其早年经历也有相似之处。张旭当过吴县县尉，而吴道子则当过兖州瑕丘（今山东滋阳）县尉。两人的行为也极类似，先是努力争取获得这个职位，上任后又感到天性受到抑制，不久即挂印弃官而去。

吴道子（公元680—759年），又名道玄，画史尊称吴生，阳翟（今河南禹州）人氏。吴道子少年时失去父母，只好背井离乡出外谋生。这吴道子天生是个做画家的人才，第一步随雕塑匠学雕塑佛像，又到寺庙内画壁画的工地做小工刷地仗，干完粗活再做画匠的下手，学了段时间就自己动起手来。吴道子按江湖规矩摆一桌酒席拜一位普通画匠为师。这位在历史上没有留下名字的老画匠却很懂得心手相传的道理，毫无保留地将自己全部画技传授给了徒弟。当他发现弟子的画艺已



吴道子像



天神图

经超过了自己时，又胸怀坦荡地建议吴道子另择高师，继续深造。当吴道子即将拜离师傅外出游学时，老画匠对他讲了这样一段意味深长的话："师傅苟活一生，只是个江湖画匠。如今你的技法已经在我之上，凭你这身本领，自然可以出去闯荡了。不过，你要记住我的一句话，若要取得事业的成功，必须不拘成法，另辟蹊径。"

"不拘成法，另辟蹊径"八个字，正是老画匠劳作一生的经验总结。他多年辛苦作画养家糊口，在画艺上没多大作为，却从自己的人生经历中体悟出若想有所成就，必须不循陈规、大胆创造的道理。这句话成为吴道子一生学习奋斗的座右铭。

吴道子离开蒙师后来到洛阳。他一反传统学画的老路，不是拜画家为师，而是拜书法家张旭为师，进行创造性的学习。张旭是唐代著名的狂草书法大师，他向以不拘一格、敢于创新的精神为人们所称道。世人称他为"张颠"，正是对他的创造状态和精神追求的肯定。吴道子跟张旭学习书法，一方面从他笔走龙蛇的草书艺术中吸取营养，一方面学习张旭的创新精神。经过刻苦努力，吴道子终于融书法绘画为一体，首创兰叶描技法，为他以"吴带当风"的绘画风格的确立奠定了基础。当完成了这一学习目标准备拜离老师时，吴道子对张旭讲了自己的心里话。他说："弟子原研习丹青绘画，因偶见恩师书法笔走龙蛇大气磅礴，方悟得若能以书法笔法入画，便可一改前代画风，于是拜在恩师门下。现在弟子就此告辞，去云游高山大川庙宇楼阁，再创画坛新技。"吴道子的大胆告白使一向勇于创造的张旭也深为叹服，作赠诗曰：绝顶聪颖绝顶狂，天生道子世无双。

那时张旭还未遇到李白，还未得到高人指点，还滞留在洛阳接点抄经写碑之类的杂活糊口。老师还如此落魄，学生的境况更可想而知了。吴道子的游艺过程充满了坎坷。常言道机会属于有准备者，又或者说机会属于善于发现机会者。吴道子的机会即源于他自己的发现。

相传吴道子途经河北定州城外，发现前面有一座殿宇巍峨的柏林寺。吴道子走进山门，从大殿虚掩的门缝里，看见油灯下有一位年迈的和尚正在粉墙上聚精会神地作画。吴道子很好奇，悄悄推门而入，站在老和尚身后看画。老和尚回头，发现一个年轻人很专注地看他画壁画，便打心里欢喜。老和尚问了他的身世就让他试画。吴道子提笔濡墨，按老和尚的思路很快画完了壁画。老和尚把吴道子领到后殿，指着雪白的整面墙壁说："我想在这墙上画一幅《江海奔腾图》，画了几次都觉得不真实。明天我带你到各地观览江海湖泊，周游三年后回来再画。"次日，吴道子收拾好行李就随老和尚出发。走到江边海边老和尚都叫吴道子练习画涌浪，还特别在意在大风大浪天去观察惊涛骇浪的情景。吴道子觉得有些不理解时，老和尚打开随身携带的藤箱。那整箱写生画稿令吴道子大受震撼，从此他每天早起晚归学画水珠浪花，风雨无阻。

光阴似箭，一晃三年过去了。返回柏林寺的当天晚上，老和尚病倒在床。



八十七神仙图局部三

吴道子跪在床前真诚地说："师父，我愿替您画那幅《江海奔腾图》。"老和尚见吴道子志向坚定，当下就答应了。次日，吴道子走进后殿画起《江海奔腾图》，数月不出殿堂。老和尚病愈之时，吴道子也完成了壁画。老和尚领着全寺僧人一同到后殿观赏。吴道子把大门轻轻打开，只见汹涌波涛迎面扑来。一个和尚惊呼天河决口啦——众和尚吓得争着逃命时，老和尚仰天大笑，对吴道子说："道子道子，你这幅《江海奔腾图》成功啦！"

老和尚的判断没错，从那以后，来柏林寺观赏《江海奔腾图》的香客和文人画师络绎不绝。这幅壁画也惊动了当朝大吏韦嗣立。时任中书侍郎封爵逍遥公的韦嗣立路过定州，地方官员引他观览柏林寺，这韦嗣立被寺庙后殿的壁画《江海奔腾图》所吸引。他召来吴道子，见是一个英俊后生而不是和尚，于是让吴道子进入自己的幕府做个小吏。唐景龙年间，吴道子一直侍奉韦嗣立，但随着岁月的流逝，他日益感到精神压抑。史料记载那些年吴道子"好酒使气，每欲挥毫，必须酣饮"。家臣数落吴道子的不是，韦嗣立于是将吴道子外放，派他到兖州瑕丘（今山东滋阳）做了个县尉。县尉管一县的治安，管抓捕犯人，还要看县太爷的脸色，这不符合吴道子奔放的个性。开元初年，吴道子挂印弃官，不辞而



八十七神仙图局部一

别，开始“浪迹东洛，以穷丹青之妙”。

那几年里，吴道子主要从事宗教壁画的创作，题材非常丰富。他在千福寺北廊的壁画里，把菩萨像画成自己的样子。这同以后的韩幹在宗教壁画《妓小小写贞》和《一行大师》中一样，对于神的世界不受宗教教义的约束，自由地进行创作。他不愿意以神的供养人的地位站在佛国的一角，而乐于以画师的身份和自己的形象去主宰佛教题材的壁画。由此可见，吴道子虽然善于绘制宗教题材的壁画，但对神权是蔑视的。

吴道子是一位全能画家，举凡人物、鬼神、山水、楼阁、花木、鸟兽无所不能，无所不精。吴道子也是山水画祖师之一，创造了笔简意远的疏体，从而结束了山水只作为人物画背景的附庸地位。开元至天宝年间正是吴道子绘画创作的极盛时期。这时他仅在洛阳、长安两地的寺庙内就留下壁画三百多处，此外还有大量的卷轴画。据宋徽宗赵佶亲自主持编纂的《宣和画谱》记载，北宋宫廷中还收藏有吴道子的卷轴画九十三件。目前所能看到有关吴道子的画迹、碑刻、题画诗、跋语等还有三百九十一件。公认的吴道子代表作品有《天王送子图卷》、《八十七神仙图卷》、《孔子行教像》、《菩萨图》、《鬼伯图》等。存世壁画真迹



八十七神仙图局部二

有《云行雨施》、《维摩诘像》、《万国咸宁》等。

吴道子的主要艺术活动期正是唐朝国势强盛、经济繁荣、文化艺术飞跃发展的时代。唐朝的东西两京——洛阳和长安，更是全国文化中心，诗人、书法家和画家如群星璀璨。《历代名画记》记载："圣唐至今，奇艺者骈罗，耳目相接，开元天宝，其人最多。"吴道子、王维、张璪、李思训、曹霸、陈闳、杨庭光、卢稜伽、项容、梁令瓒、张萱、杨惠之、韦无忝、皇甫轸等人都是当时的大画家。这么多的名家和数以千计的民间画工群芳汇集，在同一平台上争强斗胜各显神通，那绘画之盛况真可谓蔚为大观，而吴道之则是其中的佼佼者。

艺术史家评论吴道子的绘画具有独特风格，作画线条简练，"笔才一二，象已应焉"。其所画人物衣褶飘举，线条遒劲，人称莼菜条描，具有天衣飞扬、满壁风动的效果，被誉为吴带当风。他还于焦墨线条中略施淡彩，俗称"吴家祥"。吴道子的绘画对后世影响极大，他被人们尊为画圣，被民间画工尊为祖师。苏轼曾称赞他的艺术为"出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外"。

吴道子在这种环境的熏陶和影响下，以一位杰出的绘画天才迅速成名。他吸收民间和外来的绘画风格，确立自己创新的民族风格。据记载，吴道子所作壁画情状各不相同，落笔或自臂起，或从足先，都能不失尺度。写佛像圆光、屋宇柱梁或弯弓挺刃，不用圆规矩尺，一笔挥就。他在长安兴善寺当众表演绘画，闻者扶者携幼蜂拥观睹，当看到吴道子立笔挥扫势若旋风时，无不惊叹，发出阵阵喝彩。

民间的喧哗终于传入大内。开元年间，唐玄宗召吴道子入宫，赐名道玄，让他担任宫廷画师，教授皇家子弟学画，封内教博士。君臣品酒论画，纵谈文艺，大有相见恨晚之意。后唐玄宗又让吴道子教其哥哥宁王学画，晋升为宁王友，当了从五品的文官。

成了御用画家的吴道子没有皇帝的命令是不能擅自作画的，这对他一个平民意识很强的艺术家是一种约束和限制。另一方面，他享受到最优渥的生活条件，不再到处流浪，可以在最好的宣纸绢帛上施展自己的艺术才华。吴道子时常随唐玄宗巡游各地。随驾去东都洛阳时，吴道子会见了将军裴旻，也意外见到了书法老师张旭。还来不及叙旧，唐玄宗即让三人表演各自的绝技。裴旻善

于舞剑，当即舞剑一曲。张旭长于草书，在白壁上挥毫泼墨。吴道子则在掩障上奋笔作画，俄顷而就，有若神助。唐玄宗龙颜大悦，厚赏三人，高兴地说："朕一日之中获睹三绝，真乃我大唐幸事也！"

后来，裴旻将军居母丧，请吴道子于东都天宫寺画神鬼像数壁以资冥助。吴道子回答说："若将军有意，为吾缠结，舞剑一曲，庶因猛励，获通幽灵。"裴旻听罢，遂脱去缞服走马如飞，剑在手中左旋右击，如入无人之境。舞至高潮，斐旻忽地将剑抛向高空，距地面有数十丈，落地如电光下射。裴旻举起剑鞘，不左不右，正好插入鞘内。观者数千人，齐声喝彩。吴道子看了裴旻的舞剑英姿，一时灵感大兴，遂挥毫作画，飒然风起，为天下之壮观。这是吴道子一生的杰作，自认为得意无出于此。

开元十三年（公元725年），唐玄宗东封泰山，吴道子陪同前往。事后还师至潞州（今山西长治），车驾过金桥，御路曲折萦转。唐玄宗见数千里间旗帜鲜洁，羽卫整肃，心中非常兴奋。他对左右侍从说："前人言勒兵三十万，旌旗千里间，陕右上党，至于太原。吾感觉真天子也。"左右皆呼万岁。唐玄宗乘兴召来吴道子、韦无忝、陈闳等，命他们三人共同绘制《金桥图》。陈闳主画唐玄宗真容及所乘照夜白马，韦无忝主画狗马、骡驴、牛羊等动物之类，而桥梁、山水、车舆、人物、草树、雁鸟、器仗、帷幕等主题部分则由吴道子主画。《金桥图》绘成



天王送子图局部一

后，朝野时谓大唐一绝。

某日，唐玄宗忽然想起蜀中嘉陵江山清水秀，妙趣横生，遂命吴道子乘驿船赴蜀地写生。到了嘉陵江，吴道子漫游江上，纵目远眺，好山好水观赏无尽。当吴道子回到长安，唐玄宗询问写生情况时，他回答："臣无粉本，并记在心。"唐玄宗命他在大同殿壁上绘画。吴道子不是将嘉陵江山水表面罗列一番，而是把握住嘉陵江山水丘壑引人入胜处，把蜀地的壮丽优美与自然景观作了高度的概括。吴道子凝神挥笔一日而成，嘉陵江三百里的旖旎风光跃然壁上。唐玄宗看了啧啧称赞，颇为感慨地说："李思训数月之功，吴道玄一日之迹，皆极尽其妙也。"

吴道子身在宫苑，但他毕竟出生平民，在侍奉皇亲贵戚之余也会出宫走走。一天傍晚，吴道子路过一座茅屋时听到里面传出纺车声，但奇怪不见屋里有灯光。第二天他来到茅屋，一个白发老妇请他喝茶。吴道子知她丧夫失子，只能靠纺棉花糊口，于是问道："你晚上纺棉花，为啥不点灯？"老妇含泪说："我白天夜晚不停地纺，赚的钱还供不住吃饭穿衣，哪有钱买油点灯。自从儿子死后，已经三年没点灯了。"吴道子决定为老妇作一幅画。他先把蘸饱墨汁的笔一甩，纸上立刻出现许多亮晶晶的小点，又用笔在小点上轻轻涂抹几下，最后在空白处画了一个圆圈。老妇虽然看不懂画的是什么，可是深信这客官是好人，便小心地把画贴在纺车前面的墙壁上。天黑了，老妇发现，那幅画竟是一片蓝天，上面



天王送子图局部二

有数不清的星星在闪光，一个圆圆的月亮把茅屋照得如同白昼一样明亮。

这或许是一则美丽的民间传说，传递的是艺术追求的真善美境界。

安史之乱时，唐玄宗避难四川，史料中有关吴道子的记载戛然而止。此后他的生平履历再也无从考证，是不知所踪还是跌入嘉陵江溺毙，成了一个千载之谜。按年表推算，吴道子活了七十九岁，这在唐朝已是高寿，更何况他留下了难以数计的绘画作品和精神财富。还是让我们共同品味他的传世佳作。

《天王送子图》又名《释迦降生图》，是吴道子根据佛典《瑞应本起经》描绘佛祖释迦牟尼降生为悉达王子后，其父净饭王和摩耶夫人抱着他去朝拜大自在天神庙时诸神向他礼拜的故事。此画图写异域故事，而画中的人物、鬼神、走兽等却完全加以中国化，当是佛教与中国本土道教至唐代日趋融合之势所致。此图意象繁富，以释迦降生为中心，天地诸界情状历历在目，技艺高超，想象奇特，令人神驰目眩。

图中天王按膝端坐，怒视奔来的神兽，一个卫士拼命牵住兽的缰索，另一卫士拔剑相向，共同将其制服。天王背后，侍女磨墨、女臣持笏秉笔，记载这一大事。这是第一段内容。净饭王怀抱圣婴，稳步前行。王后拱手相随，侍者肩扇在后，这是第二段内容。就这两部分来看，激烈与平和，怪异与常态，天上与人间，高贵与卑微，疏与密，动与静，喜与怒，爱与恨，构图充满对立又处处交相融合。天女捧炉、鬼怪玩蛇、神兽伏拜的第三部分内容，则通过器物的映衬将主要人物的内在心态很好地表现出来。画卷中人物造型和神情，鬼怪、神龙、狮象等都描绘得极富神韵，略具夸张意味的造型更显出作者“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”的艺术追求和艺术趣味。

《天王送子图》构思独到，气势磅礴，功力深厚，物象纷繁，给日后的宗教题材绘画尤其是佛道壁画带来深刻的影响。吴道子壁画原作已不可见，现存纸本是北宋人的摹本，世评形神俱佳，亦颇可观。

《八十七神仙卷》为一代画圣吴道子的冠世巨作，也是吴道子唯一存世的一件白描长卷。此画卷纵30厘米，横292厘米。画面以道教故事为题材，纯以线条表现出八十七位神仙出行的宏大场景。起首有神将开道，压队，头上有背光的帝君居中，其他男女神仙持幡旗、伞盖、贡品、乐器等，簇拥着帝君从右至左


维摩诘像

浩荡行进。队伍里，帝君众神形象端庄，而神将则威风凛凛，众多仙女又轻盈秀丽。画面笔墨遒劲洒脱，每根线条都表现出无限的生命力。画卷中众神仙脚踏祥云御风而行，令观者顿生虔敬之心。那优美的造型，生动的体态，将天王、神将“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余”的气派表现得淋漓尽致。那冉冉涌动的白云，飘飘欲飞的仙子，加上亭台曲桥、流水行云等的点缀……显得画面优美，宛若仙境，赏画间似有仙乐在耳畔飘荡。整幅作品具有“天衣飞扬，满壁风动”的艺术感染力。整幅作品没有着任何颜色，却有着强烈的渲染效果。

《八十七神仙图》是现今存世的屈指可数的中国古代重要艺术瑰宝，代表了中国唐代白描绘画的最高水平。

唐代佛教与道教都十分流行，宗教艺术也有长足的发展。因此，吴道子的以释道人物为主题的绘画艺术取得了很高的成就。《东观余论》记吴道子在景云寺所画《地狱变相图》时说：“视今寺刹所图，殊弗同。了无刀林、沸镬、牛头、阿房之像，而变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗。”既然画中无恐怖的直觉形象来辅助画面的阴惨，那么作品中当然要有比神灵鬼怪等更能强烈地感动人心的力量。据景云寺的老僧玄纵说：“吴生（道子）画此地狱变成之后，都人咸观，皆惧罪修善，两市屠沽，鱼肉不售。”

吴道子在绘画艺术上之所以能取得如此卓然超群的成就，源于他的刻意求新和勇于创作。《历代名画记》中记载了他这样两句话：“众皆密于盼际，我则离披其点画。众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。”由此可见他在绘画艺术上不落俗套、大胆创新是有着理论指导的。唐朝人朱景玄在《唐朝名画录·序》中品评唐朝诸画家“近代画者，但工一物以擅其名，斯即幸矣。惟吴道子天纵其能，独

步当世，可齐踪于陆（探微）、顾（恺之）。”


孔子像

吴道子还弘扬绘画艺术，悉心教授弟子，把自己高超的技艺传给下一代，使绘画艺术后继有人。据《图绘宝鉴》和《历代名画记》记载，他的弟子很多，其中较知名的有卢稜伽、李生、张藏、韩虬、朱繇、翟琰等。韩虬学吴道子尤长于道释，朱繇师从吴道子妙得笔意。吴道子对弟子言传身带，不是让弟子们背诵绘画口诀、磨墨研色等，就是让弟子们临摹他的画稿，或者依照他的吩咐去填染色彩。《历代名画记》记载：“吴生（道子）每画，落笔便去，多使琰（翟琰）与张藏布色。”老年的吴道子在洛阳敬爱寺中所作《日藏月藏经变图》，即由翟琰最后完成。

由于年代久远，吴道子的绘画很少有真迹存世，所以显得尤其珍贵。经专家鉴定，敦煌石窟第103窟的《维摩经变图》被认为是他的壁画原作。

大文豪苏轼在《书吴道子画后》一文中评说得最好：“诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于鲁颜公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”

第六章

盛唐气象

（下）

第一节　张萱与周昉的仕女图

张萱名冠众画师

张萱，生卒年不详，京兆（今陕西西安）人，开元年间（公元713—741年）任史馆画直，其著名作品有《捣练图》和《虢国夫人游春图》等。张萱经常画骑在马上的达官贵人，以及屏风、帷幛、宫苑男女等，名冠众画师。他画贵族游乐生活场景，不仅以人物生动组合和富有韵律的动作见长，还能作花蹊竹榭，点缀皆极妍巧，注意环境和色彩对画面气氛的烘托和渲染。



张萱像

张萱擅长勾画草图。他画的草图结构匀称、布局精当。亭台竹树、花鸟仆使，都各尽其态，意境幽远。传说他画《长门怨》时，一景一物皆按李白原诗所描绘的意境，殚精竭虑进行构思创作。他运用人物表情、景物色彩等绘画表现手法，将诗的意蕴含蓄地表现出来。张萱在绘画中充分运用金井、梧桐和飘落的秋叶，点染出一片肃杀凄凉，从而表现出宫中旷女的哀怨



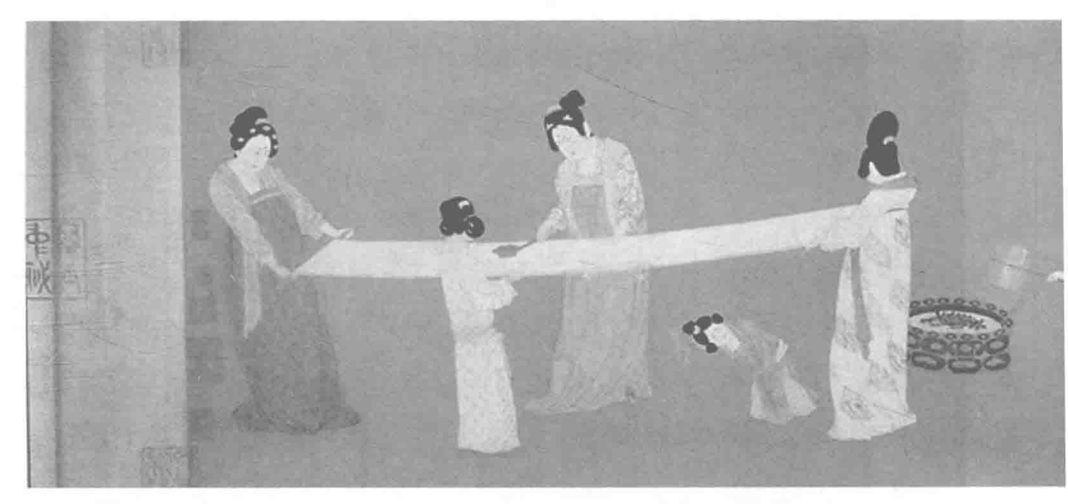
张萱虢国夫人游春图局部

与凄愁。张萱的画稿《贵公子夜游图》、《宫中七夕乞巧图》、《望月图》等，都是在白绢上精心表现那些贵族公子、宫中怨女的闲适和幽思。其意蕴幽远，远远超过画面上的物象。

张萱善画仕女和婴儿。他画仕女尤喜以朱色晕染耳根，画婴儿既得童稚形貌，又有活泼神采。他的人物画线条工细劲健，色彩富丽匀净。其妇女形象代表着唐代仕女画的典型风貌，是周昉仕女画的先导，直接影响晚唐五代的画风。

其代表作《捣练图》绢本，水墨设色，勾金，纵 37 × 横 147 厘米，为宋徽宗赵佶摹作。画作原存北宋内府，靖康之难中随诸多书画珍宝被掳掠至会宁。因金章宗题签“天水摹张萱捣练图”故名。

《捣练图》描绘了从捣练到熨烫各种活动中妇女的神态，刻画了不同人物的仪容与性格，人物间的相互关系生动而自然。画家在绘画中表现出了高超的画艺，从事同一活动的人，由于身份、年龄、分工的不同，其动作表情各有不一，并且分别体现了人物的特点。整卷画面呈现人物形象逼真，刻画维肖，线条流畅，设色艳而不俗，反映出盛唐崇尚健康丰腴的审美情趣，代表了那个时代人物造型的典型风格。



张萱 · 捣练图

此卷涉及人物十二人，其中八名宫女皆体态丰腴，面若皎月，衣饰华美。她们按劳动场景分成三部分。画面右边起首处四名宫女正进行艰苦的捣练劳作，两人屈身执杵下捣，一人握杵稍事休息，而另一人则倚杵而立，还以左手挽起衣袖，似已累得细汗涔涔，又似歇息之后欲再次操杵捣练。画卷中部的两名宫女组成第二部分，一人理丝，一人缝制。理丝者背身侧面坐于碧毯之上，眼随手动，和谐而专注。另一宫女坐于鼓凳之上，正手捏金针聚精会神地缝制新练。两人一高一低，肢体语言配合微妙协调，画者的匠心跃然纸上。画卷的第三组由三名宫女及两名侍女组成。两宫女勾首仰身费力扯练，一宫女轻握熨斗细心熨练，神态从容娴雅。两侍女一人执扇煽火，一人撑开新练。新练之下有一天真烂漫的女童独自嬉戏，为画面平添几分情趣。通览全图，画家对于布局的安排，对于诸宫女的动作和神情描写令人叹为观止。

《虢国夫人游春图卷》是张萱的另一幅传世珍品。此图描写唐朝天宝年间虢国夫人和秦国夫人及侍从春天出游的情景，画面真实描绘了唐代贵妇们闲散享乐的生活。此图描摹的虢国夫人是杨贵妃的姐姐，又受唐玄宗宠爱，一时权势炙手可热。在画面上，她居于后部的中心地位，情貌安详，仪表雍容，是一个高贵娴雅的贵族妇女形象。她前面三骑与后面三骑分别是侍从和侍女，身旁的随行者据推测是其姊秦国夫人或韩国夫人。她们面向虢国夫人，似正在交谈。





张萱捣练图局部

此作构图的处理也是疏密相间，变化有度，气脉贯通，层次错落，十分自然。人与马动势不大，似在缓缓策骑而行，这正符合游春之主题。画中人物基本注视前方，惟虢国夫人之姊和她身后的侍从各自转侧身形，似不经意地打破了单一格局，使画面在结构上产生变化。

此画仍与大多数唐代人物画一样，不设背景而将全部注意力集中在人物身上。画中人物行动皆围绕着虢国夫人展开，前三骑的恭谨导引，后面侍从和侍女的小心护随，保姆抱持女童紧跟……既恰如其分地标示出人物身份，又以虢国夫人为中心前后散列开来，含有结构上的内在整体性，且能彼此关照响应。在细节上，张萱也做到了摹画现实，笔致入微，马的羁勒鞍鞯、人的服饰装扮都与盛唐时尚一一契合，很好地揭示了人物所处的社会阶层与相应气质。全卷以细劲圆活的线条为主要艺术手段，端凝中显出柔婉，形成与内容相适应的最佳表现形式。

此图虽系后人摹本，但仍不失原作精神，体现出大唐盛世雍容繁丽的时代特征。

周昉与“周家样”

周昉，生卒年不详，字景玄，京兆（今陕西西安）人。周昉出身于仕宦之家、游艺于卿相贵族，擅画仕女，初学张萱而加以变化，所作贵族妇女优游闲适，容貌丰腴，衣着华丽，用笔劲简，色彩柔艳，为当时宫廷和士大夫所重，称绝一时。



周昉像

周昉曾任越州（今浙江绍兴）长史，宣州（今安徽宣城）长史别驾，其职位仅次于一州长官刺史。周昉能获得这个官位与他的哥哥有关。其长兄周皓受家庭尚武风气的影响，善于骑马射箭，随从名将哥舒翰西征吐蕃。在攻取石堡城的战役中，周皓骁勇善战立下军功，凯旋后授任执金吾，即掌管京都的治安官。画史记载周昉当官后继续爱好字画，将绘画技艺

操练得滚瓜烂熟。

周昉的画名传入了大内。安史之乱后唐德宗重修章敬寺，召见周晧说："爱卿，你的弟弟周昉擅长绘画，我想请他画章敬寺神像，请你告诉他。"周昉接到哥哥传达的皇上旨意后紧急入京，待皇上接见并讲明了意图，周昉马上到章敬寺作画。周昉将最初画好的神像如屏风一般放在寺庙大院里，无论是贤良或愚鲁的人都可以去看画像。此间周昉不露声色地混在人群中，见有人挑出毛病来，他就随时进行修改。画作陈列了一个多月，周昉也修改了一个多月，人们都赞叹这幅神像画得极好后，他才将画作放大样画到了章敬寺的墙壁上。

这个故事讲述了周昉作为一个优秀画家所具有的美德。画史记载周昉作画非常认真，相传其创作时不停思考至于"感通梦寐，示现相仪，传诸心匠"，也就是说在梦中见到了自己所欲表达的形象后才落笔作画。

另一个故事则形象地说明了他这一追求所达到的艺术效果。

郭子仪很喜欢第七个女婿赵纵。在他卸任侍郎而外放当官时，郭子仪曾让韩幹画过一幅画像，大家都称赞画得好。赵纵回西京办事，郭子仪又请周昉替他画像。韩幹和周昉都是当朝最有名气的画家，而郭子仪又是中唐重臣，两人都将赵纵的像画得十分出色。许多年后，郭子仪将这两幅画像挂在一起让人评品优劣，可谁也评定不出上下。正巧他女儿赵夫人回来探亲，郭子仪问："这两幅像画的是谁？"赵夫人回答："是我的夫君赵郎。"郭子仪又问："哪幅画得最像？"女儿回答："两幅画都很像。但是，后一幅更好。"郭子仪问："为什么这样



周昉《挥扇仕女图》局部

说呢？”女儿答曰：“前一幅得赵郎的容貌，后一幅将赵郎的神态表情都画出来了。”郭子仪让人给周昉送去锦彩一百匹，以表谢意。

唐德宗贞元末年，有一位新罗人在江淮一带用高价买了几十卷周昉的画。他回到朝鲜时，发现这些画上的人物都成仙而去，只有鞍马鸟兽竹石草木还在画上。这则传说虽迹近神话，但从侧面说明周昉画艺的高超。

道释题材也为周昉所长。自魏晋南北朝以降，佛教日益兴盛，道教也很流行。寺观遍及各地，故唐代的绘画艺术中反映宗教内容的居多。这时候的绘画与过去的明显区别是，把描绘道释人物的宗教画与现实生活统一起来，绘画作品从现实生活中吸取新的素材，因而赋予它们以蓬勃的生命力，周昉在这方面的艺术创造较为典型。

据记载，周昉曾在西京长安和东京洛阳的很多寺观挥笔作画。章敬寺、广福寺、胜光寺、禅定寺、水月观等寺观都有他的画迹。宣和御府所收藏周昉的七十二幅画卷中，各种神像计三十五幅，约占总数的一半。唐朝张怀瓘说：“今上都有观自在菩萨，时人云水月。大云寺佛殿前行道僧，广福寺前面两神，皆殊妙也。其画佛像、真仙、人物、仕女，皆神也。”

据《清河书画坊》记载，周昉所画女性像“目波澄鲜，眉无连卷，朱唇皓齿，修耳悬鼻”，不作纤弱娉婷的姿态。在长期的绘画实践中，周昉逐渐形成了自己的独特艺术风格——水月体。这种风格是在观音菩萨画像中表现出来的，以笔法柔丽、形象端庄而闻名，故后人称作水月观音。张彦远评其画曰：“衣裳劲简，彩色柔丽，菩萨端严，妙创水月之体。”

周昉的传世作品有《调琴啜茗图》、《挥扇仕女图》和《簪花仕女图卷》等。《调琴啜茗图》表现两个妇女在安静地期待着另一个妇女调弄琴弦准备演奏。图中啜茗者的出神背影和调弄琴弦者的细微动作都描写得精确而富有表现力。这幅画通过刹那间的动作姿态，描写出了古代贵族妇女在无所事事的单调生活中的悠闲心情。《挥扇仕女图》在这一点上同样也获得成功。开卷处一个贵妇懒散地倚坐着，若有所思的神态也透露出她生活的寂寞。《挥扇仕女图》全卷凡十三人，表现了宫廷日常生活的景象。《簪花仕女图卷》取材宫廷妇女的生活，装饰华丽奢艳的嫔妃们在庭园中闲步。人物体态丰腴，动作从容悠缓，表情安



周昉《调琴啜茗图》局部



周昉《簪花仕女图卷》局部

详平和，嫔妃们的身份及生活特点表现得很充分。环境只是借两只鹤和小狗暗示出来而未加以直接的描写。这幅画的主要成功是在形象及动态的刻画方面。

周昉的艺术活动期较长，长达三四十年，即大历至贞元年间（766—805年），其活动范围主要集中在长安和江南两地。周昉擅长的画科虽然不及其师张萱广博，但他具有许多艺术上的独到之处，他创制的水月观音不仅为画匠所仿，而且也成为雕塑工匠的造型样式，流传极广。更重要的是，后人将周昉的人物画特别是仕女画和佛像画的造型尊称为“周家样”，与北齐曹仲达创立的“曹家样”、南朝梁张僧繇创立的“张家样”、唐代吴道子创立的“吴家样”合称为四家样，是中国古代最早具有流派性质的样式，为历代画家所推崇。

周昉不仅在肖像画上挖掘到人物的心灵深处，更悉心于将宫中各类仕女的心态微妙地展示在画面上，如忧郁、感伤、悲叹、惆怅和怨情等，概括地表现出经过“安史之乱”后，唐宫仕女们颓废的精神状态。周昉所画折射出由盛转衰的大唐帝国的一个缩影，传递了周昉的忧患意识和对被幽禁于深宫的宫妃们的同情，深化了张萱仕女画的主题。张萱与周昉分别生活于“安史之乱”前后，时代的差异必然会在他们的仕女画中的女性精神面貌上有所反映。



周昉《内人双陆图》

周昉的仕女画代表了中唐仕女画的主导风格。他笔下的女性形象体态丰厚，曲眉丰颊，以肌肤丰满为美，所着衣冠全是贵妇之妆，衣裳用笔简劲，色彩柔丽。其画反映了宫中仕女单调寂寞的生活，如扑蝶、抚筝、对弈、挥扇、演乐、欠身（打哈欠）等。由于周昉学习过张萱，两人同样擅长绘制仕女图而达到了几乎同样的高度，后人只能从画面中仕女耳根处有否渲染来区别二者的画作。一般而言，凡耳根处有胭脂点染的为张萱所作，反之为周昉所作。北宋《宣和画谱》著录周昉画作七十二件，后均已湮没于历史的长河之中。

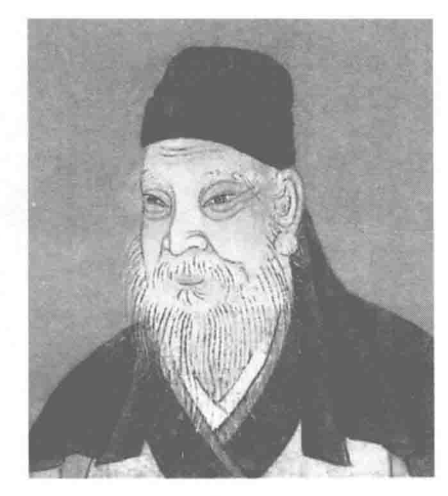
周昉的艺术影响是通过“周家样”传播于后世的。他的仕女画在朱景玄的《唐朝名画录》中被评为“画仕女为古今之冠”。晚唐的仕女画家们几乎都处于习用“周家样”的阶段。至五代，这种艺术风格仍留存于周昉曾活动过的江南地区，如南唐的周文矩等。北宋的仕女形象中仍可见到张萱和周昉的遗意，但形体已趋于苗条。南宋牟益主要传承张萱和周昉的画风，台北故宫博物院所藏其摹作《捣衣图》是他的典型之作。元代赵孟頫凭借他影响，在元代朝野极力推崇唐人的绘画风格，张萱和周昉的仕女造型再次风行画坛。追仿得最为出众的是元顺帝朝的宫廷画家周朗，他的《杜秋图》卷全然得自“周家样”之形。

到明朝和清朝，由于社会对女性的审美观发生了根本性转变，已不再偏爱以丰腴为美的贵妇人体态，转向描绘纤巧玲珑的江南女性，“周家样”才成为艺术史上记载的绘画风格。

第二节　王维兼擅诗与画

昔日孟母三迁，教育孟子成材，这在中国历史上留下一则佳话。到了唐朝，王处廉把全家从祖籍祁县迁到了蒲州（今山西永济市），为的是让孩子们有一个清静的学习环境。王处廉是王维的父亲，出任过汾州司马，可能很早去世，王维的诗文中从没提到过他。王家原属太原王氏，娶博陵崔氏，都是望族，迁居后时称河东王氏。盛唐时的政治观念中已不讲究门阀姓氏，但民间还很看重郡望。

王维（公元701—761年），字摩诘，名字合之为维摩诘。维摩诘乃是佛教中一个在家修行的大乘佛教居士，其名意译为洁净的人。佛教经典中有一部《维摩诘经》，是维摩诘向弟子们讲学的书，这是王维名和字的由来。王维颇早慧，与小其一岁的弟弟王缙年幼时均聪明过人。据记载王维十五岁时去京城应试童子科，虽然没有高中，但由于他能写一手好诗，工于书画，而且还有音乐天赋，所以一到长安便很快成为京城王公贵族的宠儿。在王维的诗集中，收有他青年时代写的诗，可见他在二十岁左右时已经是位有成就的诗人了。在贵族世袭的封建社会，像王维那样貌美且多才多艺的青年才俊自然会受到重视。因此，他在二十一岁时考中进士，任太乐丞。可以想像，进士及第的王维是多么意气风发。《国史补》记载，王维至招国坊庾敬休宅拜访，见墙上画有《奏乐图》，视之笑而点头。庾敬休问其故，王维曰：“此霓裳羽衣曲第三叠第一拍。”管家召乐工验之，无一差者。



王维像

史料没有记载王维在蒲州的学画过程。他师从哪位前辈大师，受哪位画家的影响最深，学画过程中得到了哪位高人的指点，抑或父母在其学习过程中扮演了何种角色……无论画史还是其人生履历都是一片空白。确切的记载是王维出身在一个虔诚的佛教徒家庭。据王维所写《请施庄为寺表》云："亡母故博陵县君崔氏，师事大照禅师三十余年，褐衣蔬食，持戒安禅，乐住山林，志求寂静。"由此可见，王维从小受到母亲的熏陶多一些，并影响到他世界观的形成。施庄应该是王维在蒲州的旧居。他和胞弟王缙同朝为官，家人都迁到了长安。在母亲逝世后，舍家为寺在佛教盛行的唐朝是一种通行的做法。

王维所任太乐丞为正五品的掌乐之官，日常事务就是在朝廷负责安排礼乐事宜。考取进士又马上授任正五品的官职，在排序森严的唐朝是件令人羡慕的事。王维努力学习礼乐制度，尽力把每次朝廷举行的礼乐大典安排得妥帖些，但百密一疏，在皇宫举办了元宵庆典后还是出了差错。为表现与民同乐的和谐盛景，王维安排了一班伶人舞狮。长安地处北方，元宵又尚在冬季，那金黄棕毛的狮子在大同殿庭院里显得光亮鲜艳。舞者见皇帝和嫔妃皆前来观看，那锣鼓节奏击打得激昂，一对金毛狮子也上下跳跃左右腾挪，场面十分欢畅。一曲舞毕，乐班的伶人都获得了玄宗皇帝的重赏。应该归责于王维缺乏政治经验，他若在皇宫的元宵庆典结束后即将那对金毛狮收入内府深藏，后边的事就不会发



伏生授经图

生。王维没有收缴那对狮子，而伶人们得了皇帝赏赐激情大增，出了皇宫，将一对金毛狮子就在市井里巷舞了起来。这可犯了大忌。在数千年的封建社会，金黄色明黄色等都为皇家专用，那班伶人在民间舞金狮之事很快被执掌京畿事务的大臣知晓，一队军人便将舞狮者逮捕法办。一查是太乐丞失职，王维于是被贬为济州司仓参军。

从皇帝身边的五品近臣一下贬为一个州府衙门里管仓库的属官，其落差之大是可想而知的。然而古人有着自我修复创伤的寄托，达则兼济天下，穷则独善其身是他们的心灵慰藉。遭受人生挫折的王维摒弃了在京城作应制诗的热闹，吃素念佛，亲近自然，开始了他的山水诗写作和绘画创作。这时的王维还年轻，还如一块在熔炉里冶炼的精铁，还没有创作出足以传诵后世的佳作。他的才能还是为大诗人张九龄所赏识。当开元二十二年（公元734年）张九龄被擢为中书令，他马上将王维召回长安，授以右拾遗之职。感激之际，王维作《献始兴公》诗一首，称颂张九龄反对结党营私和滥施爵赏的政治主张，体现了他当时要求有所作为的心情。

有想法是一回事，是否落实是另一回事。王维毕竟是文人，长年在京师做官，又多与皇亲贵戚往来，文名盛极一时，被公认为开元、天宝年间的文坛领袖。时人评说：在京都朝廷内左丞相王缙写的文章非常了不得，而右丞相王维的五言诗七言诗也是天下第一。兄弟两人同朝为官且同享文名，这种概率小之又小。王维曾为京都长安千福寺西塔院画过两面影壁。一幅画的是枫树，一幅画的是辋川。画面上那深幽盘绕的山谷，云水飞动的情态，超尘脱俗，诡谲奇绝，独具一格。王维曾自已在一幅画上题诗："夙世谬词客，前身应画师。"从这两句诗中，完全可以看出王维很是自我欣赏他在写诗绘画方面的才能与造诣。相传长安慈恩寺东院有王维和毕庶子、郑广文各自画的壁画，被时人称为"三绝"。已去世的庾敬休宅里有王维的一幅山水壁画和题记，所画山水、松树、岩石，都得异常之妙，堪称上品。

可好景不长，开元二十四年（公元736年）张九龄罢相，次年贬为荆州长史。口蜜腹剑的李林甫任中书令，随后又是杨国忠专权，这是唐玄宗时期政治由较为清明到日趋黑暗的转折点。王维对张九龄被贬感到非常沮丧，但他并未

就此退出官场。开元二十五年，他奉命赴河西节度副大使崔希逸幕任判官，有机会巡视西域并体验戍边将士的生活，写下许多首脍炙人口的边塞诗。王维的官职虽然逐渐升迁，但他在政治上并没有多大作为。安史之乱还未爆发，但朝廷的乱象日渐显露。王维官至给事中，他一方面对当时的官场感到厌倦和担心，但另一方面却又驽马恋栈，不能决然离去。

穷则独善其身的理念又起了作用。王维避开权臣杨国忠，在长安东南的蓝田辋川购买了一所旧别墅，原主人为初唐诗人宋之问。那是一个很宽阔的去处，有山有湖，有林子也有溪谷，其间散布着若干馆舍。王维熟悉并喜欢这座别墅，将其修葺一新，冠名辋川山庄，全家迁入以修养身心。王维在这里和知心好友或品茗吟诗，或挥笔作画，或讲经论道，过起了悠闲自在的半官半隐的生活。《辋川闲居赠裴秀才迪》是他那时段生活的代表作，写自己远离尘俗并继续隐居的愿望。诗中写景并不刻意铺陈，自然清新，遣词信手拈来，而淡远之境自见，



江干雪霁图

大有陶渊明遗风。

隐居生活沉淀了王维的情思，他的多方面创作才能得以凸显。王维的五律和七言绝句造诣最高，同时也擅长其他各体。他的七言古诗如《桃源行》、《老将行》、《同姚傅答贤弟》等，形式整饬而气势激荡，堪称盛唐七言古诗中的佳篇。他的散文如《山中与裴秀才迪书》清幽隽永，极富诗情画意，与其山水诗的风格相近。拥有深厚的艺术修养，爱好自然且长期生活于山林，使王维对自然美具有细致入微的感受。他的诗写景状物极具画意，节奏鲜明而优美，尤善于细致地表现自然界的光影色彩和音响变化。例如《青溪》诗句"声喧乱石中，色静深松里"、《过香积寺》诗句"泉声咽危石，日色冷青松"，以及《鸟鸣涧》、《鹿砦》、《木兰柴》等诗，都有精细入微之感。与王维同时代的殷璠在其著作《河岳英灵集》中评曰："在泉成珠，著壁成绘。"这应该算一个文人和画家在有生之年所能获得的最高评价了。

如若按此轨迹行进，王维不失为一位生逢其时的优秀文人。可命运之神和他开了个大玩笑，到了晚年却被卷入一场意外的政治波澜之中。也许他懈怠朝政，也许他对执政者失去了信心，抑或又居于乡野信息不畅，安禄山和史思明率领叛军攻破长安城时，王维没有跟随唐玄宗西逃入蜀，而是继续留在辋川山庄。王维的名望正是叛军所需要的。安禄山和史思明亲率将士来到辋川，将一座山庄围得水泄不通。安禄山命军士直呼王维大名，扬言如不开门则一把火烧了山庄。王维开了庄门，当即被叛军掳掠至长安，被迫出任伪职。

这在安史之乱平息后成了严重的失节问题。王维被捕并被交付有司审讯。按理投效叛军当斩，幸其在动乱中曾写过思慕天子的诗，加上当时任刑部侍郎的弟弟王缙（曾跟随皇帝出逃）万般求情，恳请皇上愿将其官职等换其兄性命，王维才幸免于难。

其后几年，王维的官职渐渐升迁至尚书右丞之职，然而他的生活态度大变，也将主要精力关注于诗文与绘画创作。据《旧唐书》记载："（王）维在京师长斋，不依文俯伏受教，欲以毫末度量虚空，无有是处，志其舍利所在而已。日饭十数名僧，以玄谈为乐。斋中无所有，惟茶铛药臼，经案绳床而已。退朝之后，焚香独坐，以禅颂为事。"可以想见，此时的王维俨然是一在家修行僧的模样了。

民间有“李白是天才，杜甫是地才，王维是人才”之说。李白的激情奔放、杜甫的忧国忧民和王维的平和静穆都为中华文明提供了新的元素。

王维山水诗学陶潜之自然浑成，取谢安之细丽精工。加之王维有高度的文学、绘画和音乐修养，因此他一生创作了许多不朽的诗作，成为诗坛上开宗立派的大师。纵观王维一生，大约可以四十岁为界，划分为前后两期。前期有济世之志，写下了多首政治抒情诗和边塞诗，风格也较为豪放。四十岁后，随着李林甫执政，朝廷政治逐渐走向腐败，他的热情受到压抑，逐步走上一条回避政治斗争、追求闲适的生活道路。他在蓝田辋川隐居，创作了许多优美的山水田园诗。



王维山水长卷

此为其山水诗创作的社会原因和思想基础。

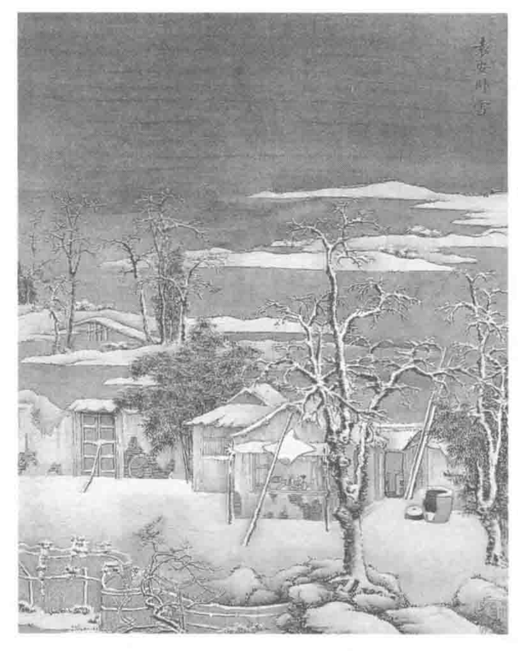
王维的很多山水诗充满了浓厚的乡土气息和生活情趣，以表现自己的闲适和恬静心情。如《田园乐七首》之六曰："桃红复含宿雨，柳绿更带春烟。花落家僮未扫，莺啼山客犹眠。"《辋川闲居赠裴秀才迪》曰："寒山转苍翠，秋水日潺湲。倚杖柴门外，临风听暮蝉。渡头余落日，墟里上孤烟。复值接舆醉，狂歌五柳前。"在优美的景色和浓厚的田园气氛中抒发自己恬淡闲散的心情。还有如《渭川田家》："斜光照墟落，穷巷牛羊归。野老念牧童，倚杖候荆扉。雉雊麦苗秀，蚕眠桑叶稀。田夫荷锄至，相见语依依。即此羡闲逸，怅然吟《式微》。"从细微处入笔，捕捉典型情节，此为王维田园诗的特色。

在王维的诗歌中也有不少直抒胸臆的，也显得自然流畅，蕴藉含蓄。比如《送元二使安西》："渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。"关怀体贴朋友之情溢于言表。

王维还有很多清冷幽邃、远离尘世、无一点人间烟火气的诗作。其山水意境已超出一般平淡自然的美学而进入一种宗教的境界。王维生活的时代佛教繁兴。士大夫学佛之风盛炽，凡政治上不如意时，王维作诗便有看空名利、摆脱烦恼之意境。

王维具有多种才艺，不同艺术的相互渗透对其诗歌创作产生了深刻影响。他以画入诗，其山水诗呈现出富有诗情画意的基本特征。王维的山水诗无论从题材内容还是艺术手法上都对后代诗人产生了深远的影响。

王维毕竟不是职业画师，他没有如顾恺之、张僧繇或吴道子式的迹近神话的传说。他绘画注重于抒发心灵，并在不经意中开创了破墨山水的新技法。传世的《雪溪图》可以说是最代表王维绘画风格的一件作品。此画绢本，水墨渲染，纵36.6厘米，横30厘米，无款，有宋徽宗赵佶题签"王维雪溪图"。图下方一座木拱桥将观者引入白皑皑的冰雪世界。画中树木凋零，人烟稀少，小溪两岸有茅屋四五间。溪中漂一叶篷船，有船夫撑篙而行。画家用墨色渲染溪水，以映衬两岸之白雪，坡石无勾皴，这正是唐代山水画的一大典型特征。尽管采用了俯视法，所画场景之透视异常精确，无论比例、角度，即使以焦点透视质之，皆中规矩，这充分体现了王维的绘画功力。



袁安卧雪图



雪溪图

《袁安卧雪图》也是王维的一幅佳作，其雪中芭蕉的意喻得到后世的推崇。这种高于生活的艺术处理确立了“神情寄寓于物”的表现手段，也进一步阐明了“意在笔先”的含义。王维好画雪景，也常将剑阁、栈道、渔夫、山居等题材入画。其沉静的田园风景和远离尘世的意境，给人以清新脱俗之感。“富贵山林，两得其趣”，既是历代名士的渴望，也是王维的向往。王维的绘画成就树立起新的审美标杆，从此诗与画在意境上的交融逐渐成为绘画的审美标准之一。

王维开启了唐代的水墨山水，并对后世文人画有着极为重大的影响。从此绘画已不再完全依赖色彩，一种以水墨作为表现手段的写意画逐渐取代了浓艳富丽的重彩式笔画。唐朝以后的画家更是以毕生的精力研究笔墨技法和审美意境，并赋予原本单纯的表现形式以丰富的内涵和无穷的美感。“夫画道之中，水墨最为上，肇自然之性，成造化之功”，王维在《山水诀》中把一生积聚的经验提升为审美标准，把山水画的审美意趣指向寄情造意、诗从胸发、画由意出、情景交融、诗画同工、曲意盎然的诗画交融的最高境界。苏轼那“品摩诘（王维）之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗”的赞语，奠定了王维在中国绘画史上的

地位。明朝董其昌的文人画理论，把文人画的内涵全部具体化于王维，称王维是南宗画派之祖。

王维在《山水论》中写道：

凡画山水，意在笔先。丈山尺树，寸马分人。远人无目，远树无枝。远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐。此是诀也。

山高云塞，石壁泉塞，道路人塞。石看三面，路看两头，树看顶头，水看风脚。此是法也。

凡画山水，平夷顶尖者巅，峭峻相连者崖，悬石者岩，形圆者峦，路通者川。两山夹道者名为壑也，两山夹水名为涧也，似岭而高者名为陵也，极目而平者名为坂也。依此者粗知之仿佛也。

观者先看气象，后辨清浊。定宾主之朝揖，列群峰之威仪，多则乱，少则慢，不多不少，要分远近。远山不得连近山，远水不得连近水。山腰掩抱，寺舍可安；断岸坂堤，小桥小置。有路处则林木，岸绝处则古渡，水断处则烟树，水阔处则征帆，林密处居舍。临岩古木，根断而缠藤；临流石岸，欹奇而水痕。

凡画林木，远者疏平，近者高密，有叶者枝嫩柔，无叶者枝硬劲。松皮如鳞，柏皮缠身。生土上者根长而茎直，生石上者拳曲而伶仃。古木节多而半死，寒林扶疏而萧森。

有雨不分天地，不辨东西。有风无雨，只看树枝。有雨无风，树头低压，行人伞笠，渔父蓑衣。雨霁则云收天碧，薄雾霏微，山添翠润，日近斜晖。

早景则千山欲晓，雾霭微微，朦胧残月，气色昏迷。晚景则山衔红日，帆卷江渚，路行人急，半掩柴扉。

春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如蓝染，山色渐清。夏景则古木蔽天，绿水无波，穿云瀑布，近水幽亭。秋景则天如水色，簇簇幽林，雁鸿秋水，芦岛沙汀。冬景则借地为雪，樵者负薪，渔舟倚岸，水浅沙平。凡画山水，须按四时。或曰烟笼雾锁，或曰楚岫云归，或曰秋天晓霁，或曰古冢断碑，或曰洞庭春色，或曰路荒人迷。如此之类，谓之画题。

山头不得一样，树头不得一般。山籍树而为衣，树籍山而为骨。树不可繁，要见山之秀丽；山不可乱，须显山之精神。能如此者，可谓名手之画山水也。

第三节　大美颜真卿



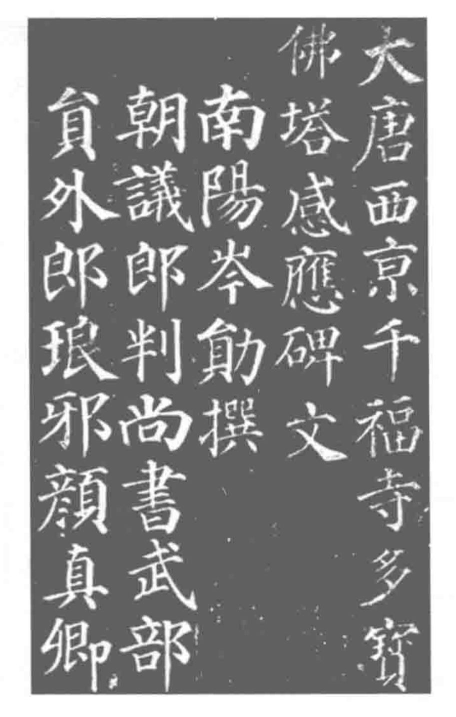
颜真卿像

颜真卿是一位尽人皆知的忠臣，却屡屡被权贵排挤出朝廷。他是一位文弱书生，却被推举为对抗安禄山叛乱的军事盟主。他拜张旭为师学习书法，只想“齐于古人”，殊料竟成了开宗立派的一代大师。他所书的《祭侄文稿》，原只为一抒胸中悲愤，不意成为行书中的传世极品……

颜真卿（公元709—785年），京兆万年（今陕西西安）人，出生于颜氏世家。颜真卿撰碑往往自云“琅琊颜真卿”，因其祖籍是山东琅琊临沂，南朝梁时，其高祖——撰写了《颜氏家训》的颜之推被北魏掳掠至关中，颜氏的这一支才在长安一带定居繁衍。初唐十八学士之一的颜师古，即是颜真卿的先祖。颜真卿的父亲颜惟贞，武则天天授元年（公元690年）授官衢州参军，历长安尉、太子文学，擅草书和隶书。然而父亲很快死去，三岁的颜真卿便尝到了“少孤”的辛酸。颜氏家族好似对颜惟贞留下的孤儿寡母并不特别照顾。史载颜真卿兄弟随母亲殷氏寄居于长安县通化坊舅父殷践猷家。这殷践猷也是唐代的一位学者，博学善记，通氏族、历数、医方，官授秘书省学士，开元中参与校理国家藏书，分治经部。开元九年（公元721年）成书，名《群书四部录》，藏于内府。后因叔父病丧，殷践猷哀恸吐血而卒。失去舅父依傍的颜真卿兄弟只得随母亲南下，投靠外祖父吴县县令殷子敬，寄居于官舍。殷氏出身书香门第，知书识礼且善治家，她独自承担起了儿子们的抚养和训导。

颜真卿幼承家学，刻苦勤奋，他不但文章写得好，而且特别喜欢书法艺术。既长，从勤奋与刻苦中磨砺而出的颜真卿已是“少好儒学，恭孝自立。贫乏纸笔，以黄土扫墙，习学书字，攻楷书绝妙，词翰超伦”的一代青年才俊了（《颜鲁公行状》）。后世学者研究“颜体”的成因之一是其萌生于颜氏家族。颜师古的祖父颜之推工书，且精于书学。自南朝以后，颜真卿祖上多以草隶篆楷为时人所称道。在颜真卿的同辈中，如颜曜卿、颜旭卿等也在书学上造诣精湛。颜家的书学传统对颜真卿激励极大，他甚至认为“及至小子，斯道大丧”，故颜真卿定下要在书学上“齐于古人”的目标，这其中也包括对颜氏一族书学传统的光大。二是从殷氏系统而来。殷氏也多出书学名家。颜氏与殷氏数代联姻，两家书学得以汇流合璧。颜真卿的父亲、伯父少孤，亦养育于当时“以能书为天下宗”的舅父殷仲容家，蒙教笔法。颜真卿从小也分别获得舅父、母亲及外公的指点，摄取了殷家书法的营养。还在吴县外公家时，颜真卿得知了书法家张旭的大名。

开元十六年（公元728年），二十岁的颜真卿自己取字清臣，名与字相合，其志向由此可见，而颜真卿也正是沿着这一指向演绎了整个壮丽的人生。五年以后，颜真卿先是通过了国子监考试，次年进士及第，到雁塔题名，又与太子中书舍人韦迪之女结为伉俪。俗话说人生有三大乐事：一是金榜题名时，二是洞房花烛夜，三是他乡遇知故。颜真卿在一年里就得享了三大乐事中主要的两项，可谓达到了人生的第一个巅峰。顺利走上了仕途的颜真卿两年后参加吏部铨选，所试《三命判》选为甲等，擢拔萃科，授朝散郎、秘书省著作局校书郎，并着手编纂《韵海镜源》。音韵学乃是颜氏家学，这部鸿篇大著后来几乎伴随了颜真卿的一生。开元



颜真卿《多宝塔碑》

二十五年（公元737年），颜真卿二十九岁时调任校书郎，撰文并书写了他平生的第一件传世的书法作品——《周太师尉迟迥碑铭》。他乡遇知故的好事也让其碰上了。颜真卿得知书法大师张旭到了长安，他便请岳父韦迪牵线搭桥，投拜到张旭门下精研书法。两年后，张旭觉得在长安住腻了，东都的朋友们发出了一次次邀请，他于是腰挎酒葫芦，出潼关飘然东去。也许颜真卿与张旭还有一段师生情缘未了，随次兄颜允南生活在洛阳的母亲突然病故。颜真卿回洛阳为母守丧，得以随张旭继续研习书法，并写下了书论《述张长史笔法十二意》。

人生的起点有时非常相似，譬如颜真卿和他的老师张旭。

张旭初入仕时担任过常熟县尉，颜真卿除丁忧后担任的也是醴泉县的县尉。张旭精擅楷书草书，曾深入研究过张芝、蔡邕、钟繇、二王和初唐数家的篆隶行楷草，最后选择了草书，并把张芝创制的"一笔书"狂草发挥到了极致。颜真卿亦利用一切时间研习书法，对前贤钟繇、王羲之、虞世南、褚遂良等的楷书都下过极大的功夫。他学习前辈的书法大有讲究。他学钟繇能学得钟体的古拙。他学王羲之颇注意王字的法度。他学褚遂良却避免褚字的精巧。他学虞世南就着眼于虞字的温润和用笔。除此之外，他还善于从北魏、北齐的碑刻和民间书法中汲取营养。虽然进步很大，但学后而知不足，强烈的求知欲使颜真卿追随张旭学习楷书。有学者称张旭书专两体，怀素得其草体，颜真卿得其楷体，亦将楷体发挥到了极致。

颜真卿为官清廉且才高八斗，他只干了一年的醴泉县尉就被提拔为长安尉，接着被任命为监察御史。由于梗直敢言，他又如李邕般数次被贬出朝廷到地方为官。宦海沉浮没有磨损颜真卿的锐气，四处为官更开拓了他的视野。艺术史家评论颜真卿在"颜体"的大框架内一帖有一帖的境界，一碑有一碑的风范，这与他转益多师和眼界开阔大有关联。天宝九年（公元750年），颜真卿由监察御史转殿中侍御史，在御史台下属的三院之一的察院任职官。还是他的性格使然，宰相杨国忠及其党羽视其为异己，于天宝十二年（公元753年）把他贬出长安，降为平原太守。这一贬却让颜真卿干出了一番惊天动地的大事来。

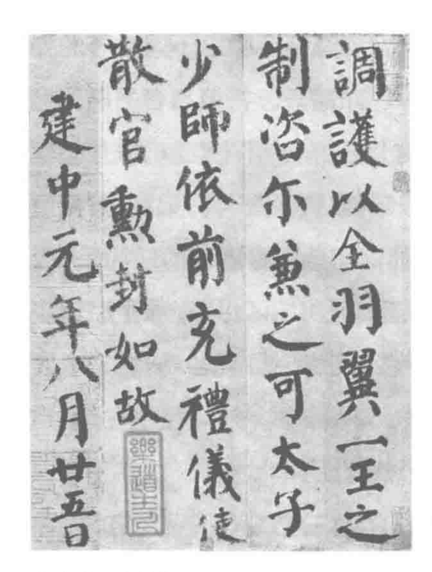
颜真卿虽然为一介文人，却在政治上有一种察微知末的敏感。当安禄山的谋反初露端倪时，颜真卿就高筑城墙，深挖壕沟，收揽丁壮，积储粮草，积极加以

防范。然而他表面上每日与宾客骑马饮酒，续修《韵海镜源》，以不问时事的姿态来消除安禄山对他的防范。但安禄山素知颜真卿的为人，特遣判官平冽等巡按平原，颜真卿展示了在编的《韵海镜源》，与之同游东方朔神庙，正书并篆额晋夏侯湛所撰《东方朔画赞碑》，自撰并题写了《东方朔画赞碑阴记》。安禄山听平冽汇报颜真卿专治文事，就渐渐放松了对他的防范。喜剧性的结局是，天宝十四年（公元755年）安禄山和左思明联合谋反，河朔地区尽陷，独平原城守具备，颜真卿使司兵参军李平驰奏朝廷。正当唐玄宗伤心地喟叹："河北二十四郡，无一忠臣邪"时，李平的驰奏无疑给了皇上一支兴奋剂。他环视左右，半是感慨、半是赞许地说："朕不识真卿何如人，所为乃若此!"

由于颜真卿有备在前，他迅速将平原郡所统辖的三千兵马扩编至万人，并择取统帅良将，一些太守和长史也举旗归附。当时颜真卿的堂兄颜杲卿为常山太守（治所在今河北正定），两人相与起兵，在安禄山后方共讨叛军。颜真卿被推为联军盟主，统兵廿万，横驭燕赵，军威大震。天宝十五年（公元756年），朝廷加颜真卿为户部侍郎河北招讨采访使，辅佐河东节度使李光弼共讨叛贼。由于唐王朝内部指挥失度，安禄山和左思明乘机攻破潼关，接着唐玄宗西奔，长安陷落。太子李亨在灵武即帝位，改元"至德"，是为肃宗。颜真卿数次遣使以蜡丸裹书表河北战事，受到唐肃宗的嘉奖。随后，安禄山派兵进攻平原，颜真卿在弹尽粮绝的情况下率部弃城，历尽艰险，在至德二年（公元757年）至凤翔谒帝，诏受宪部（刑部）尚书，迁御史大夫。



祭侄文稿



自身告帖局部

颜真卿刚在后方安定下来，得知其侄颜季明英勇就义，于极度悲愤中挥笔书写了《祭侄文稿》。《祭侄文稿》作为一篇祭文，颜真卿在书写时的心绪可想而知，整幅卷面行笔匆忙，涂抹与删补随处可见，然而其悲愤慷慨之气跃然纸端。开始时作者尚能驾驭自己的感情，写得大小匀称，浓纤得体，至“贼臣不救，孤城围逼”后再也抑制不住百感交集的愤激，像火山迸发，狂涛倾泻，字形时大时小，行距忽宽忽窄，用墨或燥或润，笔锋有藏有露，至“呜呼哀哉”，节奏达到了高潮。起首的凝重，篇末的忘情，无一不是作者心情的自然流露。此帖是稿本，原不是作为书法作品来写的，但正因为无意作书，所以更显得此幅作品神采飞扬，起伏跌宕。《祭侄文稿》辉耀千古的价值就在于以真挚情感挥毫用墨，不计工拙，纵笔直书，一气呵成。其书作是颜真卿血泪与笔墨的交融，激情共浩气之喷薄。《祭侄文稿》是颜真聊最精彩的作品之一，被后世称为“天下第二行书”。

四方勤王的兵马陆续赶到，大将郭子仪的崛起使唐王朝转危为安。天下渐渐恢复了太平。身为御史大夫的颜真卿前天弹劾吏部侍郎崔漪带酒容入朝，今日批评谏议大夫李何忌在朝班不肃，明天弹劾宰相房琯曲以私情，接着又弹劾王府都虞侯管崇嗣不遵礼法……他随唐肃宗由凤翔出发，抵达长安后奏请先祭太庙，东向哭三日然后入宫。庙堂上有这么一位正人君子作御史，不要说群臣，就连皇帝本人也觉得不太舒服。颜真卿于是被宰相崔圆所忌，贬为冯翊太守。此后颜真卿被贬贬升升，各处为官。他既是真卿又是清臣，在朝则秉公议事，在地方做父母官就为百姓办些实事。

颜真卿任湖州刺史时大概最为惬意了。公务之暇，他召集文士于州学及放生池讨论《韵海镜源》，删繁补阙。建韵海楼、三癸亭。与僧皎然等交游，与文士宴会联句，建放生池碑。书伯父颜元孙《干禄字书》，立石于刺史宅东厅院内。

最为高兴的莫过于诗人张志和自会稽来到湖州，颜真卿与其结成莫逆之交。张志和作《渔歌子》词：“西塞山前白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。”颜真卿击节赞叹并奉和五首，又为其更新小船，一时传为佳话。其时，长子颜頵自河北来湖州，父子得以团聚。到了堂兄的忌日，颜真卿正襟危坐，撰文并书写了《颜杲卿碑》。在湖州的几年颜真卿诗兴大发，诗文辑成《吴兴集》十卷。只是挚友张志和酒后泛舟溺水而亡，这令颜真卿伤感不已，他撰文并书写了《玄真子张志和碑铭》。



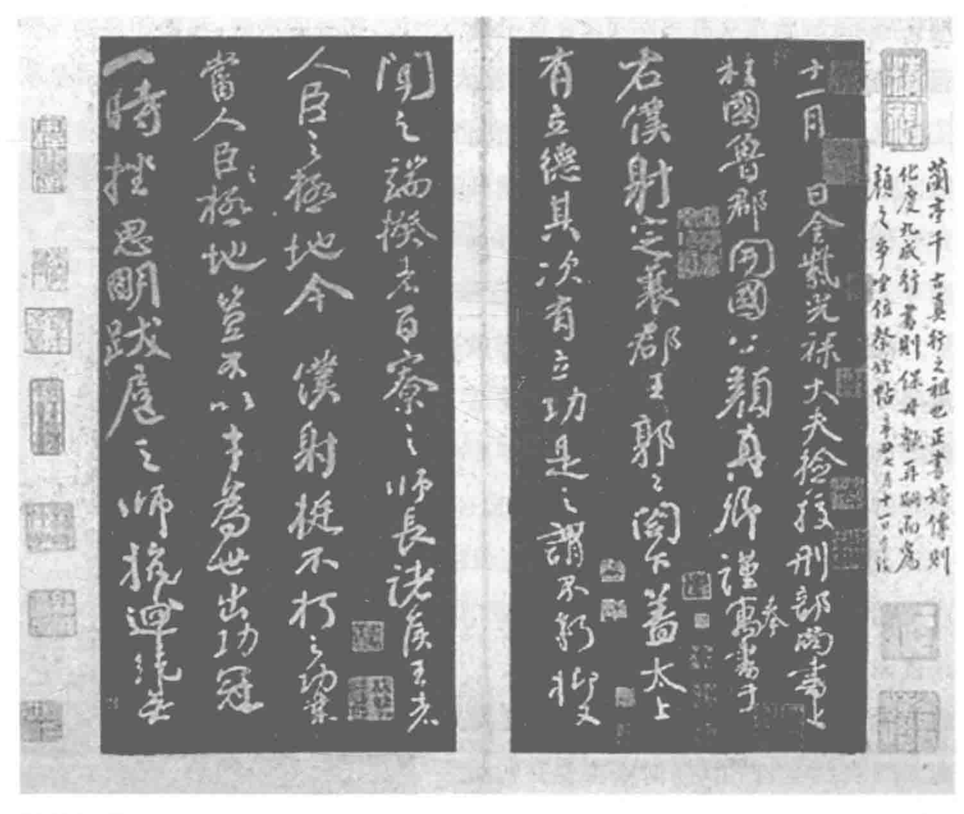
刘中使帖

此时的颜真卿著作等身书碑无数，人书俱老名满天下，但历史似乎注定要他出演最后一幕大戏。德宗建中四年（公元783年），颜真卿已七十五岁。他上表致仕，皇帝不允许他退休。虽然年高，但由于他的正直，这位名重朝野的四朝元老仍不为宰相杨炎、卢杞等所容。适逢淮西节度使李希烈起兵谋反，攻陷了汝州（今河南临汝）。卢杞欲公报私怨，建议派遣颜真卿前往宣谕劝说，说颜真卿乃“四方所信，若往谕之，可不劳师而定”。德宗准奏。颜真卿至许州（今河南许昌）见了李希烈，宣诏旨未毕，逆贼使诸将诟



颜氏家庙碑局部

骂，又令号为养子亲兵千余人拔刃逼胁。然而颜真卿面不改色，李希烈只得挥退众人，将其扣作人质。李希烈使出种种手段威逼利诱，甚至在颜真卿的住处庭院掘下土坑，扬言要将他活埋，妄图迫使他就范，为己所用。颜真卿坚贞不屈，严加斥责，他冷笑着对李希烈说："何必费那么多麻烦，只要借给我一剑，你必睹快事!"李希烈遣人积薪于庭，说："不能屈节，当焚死!"颜真卿毫不畏惧，径自起身蹈火，倒是李希烈大感意外，叫手下拉住了他。淮西应援招讨使张伯仪战败，李希烈以所获张部旌节及阵亡将士首级夸示，颜真卿悲愤难抑，不复与叛将通言语。后来李希烈派人咨询即帝位仪式，遭颜真卿一顿痛斥。李希烈称帝后，颜真卿被移囚于蔡州龙兴寺。他自知死期将至，自撰了遗表、墓志、祭文，以明死节。不久，李希烈果然下令将颜真卿缢杀。贞元二年（公元786年）四月，李希烈被牙将陈仙奇鸩杀，淮西叛乱平定。十一月，颜真卿灵柩运抵京兆万年



颜真卿《争座位帖》

县凤栖原祖茔安葬。

颜真卿的一生，一半是在沙场和宦海中度过的。他将全部忠心献予唐王朝，真正做了一位忠贞清廉的大臣；而另一半则是在书斋中度过的，他钻研文学艺术，酷爱书法，自强不息地走向盛唐书坛的峰巅。

颜真卿传世的书法作品比较多，著名墨迹有楷书《竹山堂联句诗帖》、《告身帖》。行草书有《祭侄文稿》、《刘中使帖》、《湖州帖》等。颜真卿一生写碑极多，流传至今的有秀媚多姿的《多宝塔碑》，清远雄浑的《东方朔画赞碑》，端庄遒劲的《谒金天王神祠题记》，雄伟健劲的《臧怀恪碑》，雍容朗畅的《郭家庙碑》，浑厚庄严的《麻姑仙坛记》，气势磅礴的《大唐中兴颂》等。而1922年出土的《颜勤礼碑》字画完好如新，是颜真卿碑刻中最能传达出原迹面貌和精神的碑刻。其书法雄迈清整，为晚年代表作品。《颜氏家庙碑》，书法筋力丰厚，也是他晚年的得意作品。

是时代造就了颜真卿的人品。

亦是时代造就了颜真卿的书品。

第四节　行者怀素

怀素是一位行者。他带着醉态行走于草书的研习之道，行走于华夏大地，四处结交名士并展示着自己的书法作品。他把狂草书比拟为夏云，如一片片棉絮似地映照着明亮的阳光，在碧蓝的天幕上，一会儿像奔马，一会儿像雄狮，一会儿又像奇峰……


怀素像

怀素（公元725—785年），字藏真，俗姓钱，永州零陵（今湖南零陵）人。《高僧传》记载，怀素的曾祖父钱岳，唐高宗时做过纬州曲沃县令，祖父钱徽任延州广

武县令，父亲钱强做过左卫长史。陆羽在《僧怀素传》里说，怀素的伯祖父释惠融也是一位书法家，他学欧阳询的书法几乎可以乱真，所以乡中称他们为“大钱师，小钱师”。怀素生得眉清目秀，自幼聪明好学，做事少年老成，甚得父母钟爱。因此人人说他“学必成功，才当逸格”。

十岁那年，不知受了哪方神圣的点拨，怀素忽发出家之意，急得双亲唉声叹气，想阻止也阻止不了。他在《自叙帖》里说自己是“猛利之性，二亲难阻”。

藏真在零陵的书堂寺当了个小沙弥，后取法号怀素。

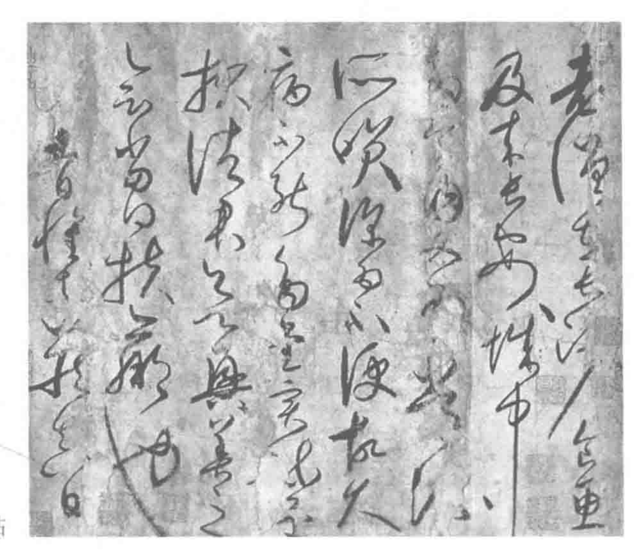
伯祖父释惠融来看他，送给他一册草书《千字文》，这位小沙弥于经禅之暇又爱上了书法。人们很少听到怀素在禅房里念佛，倒是在他居住的斋房旁边的芭蕉林中，时常可以看到他在切割蕉叶。这场景使我想起了日本动画片《聪明的一休》。在那个时候，小沙弥怀素和一休师傅年龄相仿佛，那可爱的执着劲头也应该和一休不相上下。既然做了见习和尚，佛经还是要念的，只是他把主要精力投向了自己更喜欢的书法艺术。练字需要几项最基本的开销，墨汁不成问题，甚至用毛笔蘸水也可以练字，难办的是纸张。唐代的纸张还算是奢侈品，小沙弥又没有经济来源，加上怀素喜欢写草书，以他须臾之间能挥写多张的劲头，购买纸张实在是一大负担。史传他在寺里的墙上、衣帛上、器皿上练字，曾用漆盘木板代纸，写至盘穿板烂。怀素还在自己的斋房附近种上了大片芭蕉。芭蕉是多年生草本植物，叶子大而宽，就像一张宽大的宣纸，既可以放开手脚，任意挥洒，又可以反复书写。等到大片芭蕉长成之后，怀素就为自己的住处取了个富有诗意的斋号“绿天庵”。怀素书蕉苦习的故事广为流传，许多画家也喜欢这个题材。论者为证实这则传说，曾在住所花园切数片蕉叶作试验。论者发现，新鲜蕉叶不能书写，表面有植物蜡



苦笋帖

质，墨汁如雨珠在荷叶上一样会来回滚动。蕉叶晒枯了会卷曲，扳直压平又会将叶片弄碎。论者实验的结果是，当蕉叶晒到脱水之际便可以书写，其笔底摩擦阻力比宣纸小，写狂草书正合适。由此可知，怀素书蕉具有可操作性，是大量的蕉叶成就了这位狂草大家。

怀素是有些自负的。二十岁时，怀素的书艺突飞猛进，自言得草书三昧，除了书蕉，又学智永禅师的榜样，将弃笔集埋于山下，也曰“笔冢”。永州太守王邕偶然闻知怀素草书了得，亲自到绿天庵拜访，看怀素挥写后赠诗道：“……我牧此州喜相识，又见草书多慧力。怀素怀素不可得，开卷临池转相忆。”当地最高行政长官来访后，怀素的书名大震，不仅仅是零陵城，整个永州都开始传播开怀素的名字。几乎所有的名门大户纷纷延请怀素和尚到自己家中挥毫，他们热情款待，殷勤侍候。主人请怀素喝酒，怀素就喝了。主人请怀素吃鱼吃肉，原以为他会拒绝的，殊料他也照吃不误。也不能说他尘缘未了，几杯美酒落肚，他便兴致勃发，将一管长锋羊毫饱蘸浓墨，舒展猿臂，顷刻之间，主人家的屏风粉壁便为狂放不羁的草书所占据。渐渐地，怀素好上喝酒，且饮酒达到了“一日九醉”的程度。嗜好喝酒与擅长草书，是怀素得以成名的两大特色。怀素曾说“饮酒以养性，草书以畅志”，也许饮酒是引发他草书创作热情的一个诱因。身为一个还没有受过具足戒的佛门弟子，饮酒吃肉且狂醉是骇人听闻的。在到处充满着



食鱼帖

平庸的生活圈子里，一旦出现一点过激的举动，便会引发格外的关注，甚至大力渲染，加重其离奇色彩以增加新鲜感。饮酒吃肉的是一位僧人，又是位书法家，于是酒肉的作用被无限放大，即便是小醉，也要说成是一次大颠狂。新来的主持非常不满意怀素的所作所为，乘机把他逐出了寺院。

此处不留人，自有留人处，怀素也正想着出门云游呢。于是怀素走出绿天庵，走出零陵，以书事作佛事，一路游山玩水来到了衡阳。当地有位姓朱名遥的雅士久闻怀素大名，心神向往，听说怀素来到了衡阳客舍，乘兴前往拜访。两人相见，言谈十分投机，真可谓相见甚欢。席间，怀素放怀狂饮百杯，醉后兴致格外高涨。展纸挥毫时，其状态之狂、运笔之速、气势之盛，给予朱遥极深的印象。朱遥当场以《怀素上人草书歌》为题，记下了这场他所目睹的艺术表演。“笔下唯看激电流，字成只畏盘龙走……于今年少尚如此，历睹远代无伦比。”一个像朱遥这样的雅士，主动到客舍中拜访怀素，又写诗作赞，这说明怀素的书法已经十分了得。朱遥指点道，你应该去京都长安展示自己的书法才华。欲进一步提

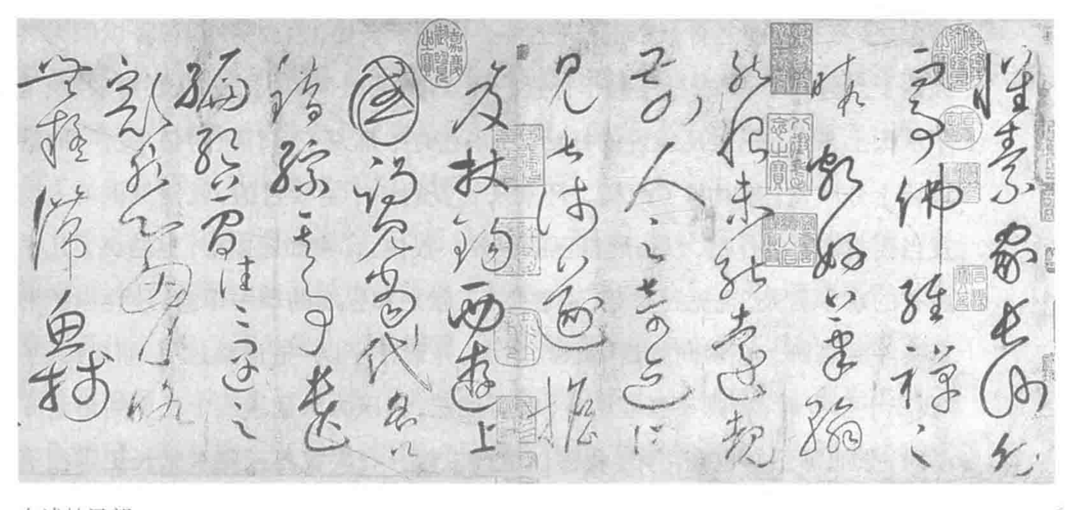


论书帖

高书法水平，一定需要名师的指点。当时名振一时的书法大家多集中在京城，且京城文化景观繁多，历代书法作品随处可见，这对于开阔眼界大有裨益。怀素听后翻身下拜，请教如何去得西京长安。朱遥便写下一纸引荐信，让他到潭州拜访刺史张谓。

当怀素告别朱遥，往潭州方向且行且游之际，他于旅舍遇见了李白。因为永王造反唱错了赞歌，李白被流放到夜郎。在巫峡遇赦后，李白乘舟返回，在南游洞庭潇湘一带时巧遇怀素。两人虽然差了一辈，但李白欣赏了怀素的草书后精神十分振奋，当即写了一首《草书歌行》相赠，诗中赞扬道："少年上人号怀素，草书天下称独步。墨池飞出北溟鱼，笔锋杀尽中山兔。"有了大名家的褒扬，怀素觉得自己底气十足。怀素问李白何时去京华，李白说他要去叩访天姥山。两人痛饮了几次也大醉了几次，而后李白继续东行，怀素则持简前往潭州。

据《唐才子传》卷四记载，张谓字正言，河内人。少年读书于嵩山，清才拔萃，不屈于权势，自矜奇骨，必谈笑封侯。出为潭州刺史，不久累官至礼部侍郎。张谓"性嗜酒，简淡，乐意湖山"，看来也是一位性情中人，不只在饮酒方面，在作诗挥毫方面与怀素都有共同语言。简而言之，张谓和怀素就是有缘。怀素持朱遥的引荐信抵达潭州，受到了身为潭州刺史张谓的热情接待。据说张谓早已为怀素的草书所倾倒，并对他那无拘无束的豁达性格深表赞赏，两人成为莫逆

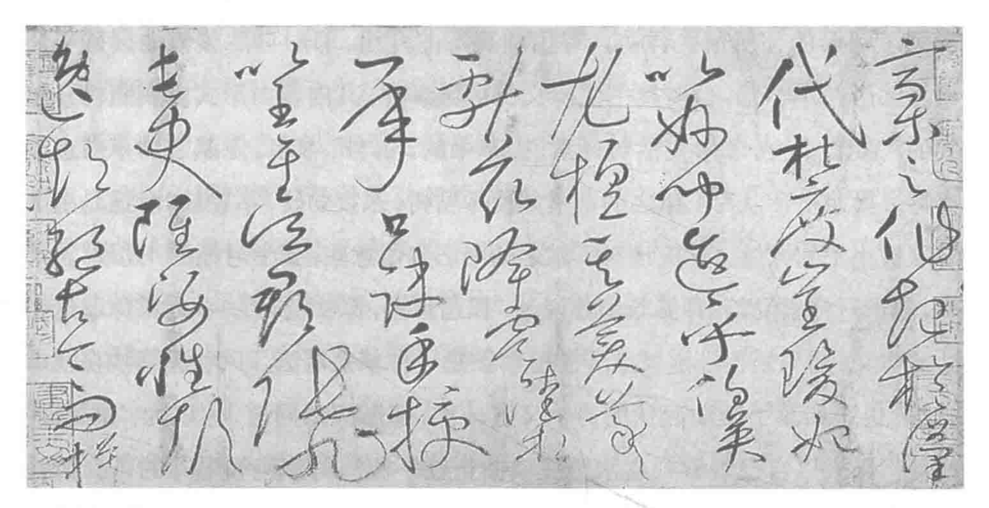


自述帖局部一

之交。大约在大历二年冬或三年春，张谓奉诏回京任太子左庶子，于是怀素随同北上进京。张谓以礼部侍郎之职连续三年主持当时的科举考试，可以想像其影响之大。怀素作为佛门弟子不能参加考试，但如能得获这样的高官豪士推荐，无疑必使名声大振。这个事实很快得到了印证。当怀素随张谓出入各种社交场合，当张谓将他介绍给京城的达官贵人，当身居高堂大屋的大吏们观赏过怀素惊天地泣鬼神的草书，于是纷纷谈论着这位从南方来的僧人，怀素成为长安城内一个炙手可热的人物。那些平日高高在上的人物忽然变得谦恭起来，牵出高头大马让怀素骑，腾出华屋请怀素住。一时间，京城刮起一股追星的旋风。

酒后张狂，只是佯态，是怀素的书法艺术征服了那些贵人。

以开放的心态欢迎怀素，这是王公大人的雅好，也是盛唐一道亮丽的风景。由于应酬过多，以至于一些有头有脸的人物见到怀素也不得不事先预约，说我家做好了屏风，墙壁也已粉刷一新，就等着您怀素上人去挥洒了。一旦请到了怀素，这些贵人就用华丽的马车将怀素接到家中，用金盆银盏盛上珍稀佳肴，轮番奉敬上等的美酒……剩下的事就是请贵人们观赏了，怀素会在酒醉之后，癫狂地围着屏风或粉墙打转，那是他在构思谋篇。当他将一切酝酿好了，便化身为书魂附身的酒神，提起笔一阵狂挥，在屏风的绢纱上、在粉墙上或宣纸上留下让人痴迷的变化无穷的线条，贵人们就会热烈鼓掌。对此场景，诗人任华在其《怀素上人草书歌》中作了生动描绘："吾尝好奇，古来草圣无不知。岂不知右军与献之，虽有壮丽之骨，恨无狂逸之姿。中间张长史，独放荡而不羁，以颠为名倾荡于当时。张老颠，殊不颠于怀素。怀素颠，乃是颠。人谓尔从江南来，我谓尔从天上来……"大凡能说的好话，任华在诗中都说了。怀素对任华所写的这首诗十分欣赏，并书写了两幅。怀素来长安的一个重要目的，就是见识前人以及当代书法家的作品，以拓展自己的眼界。很快，怀素如愿以偿，他结识了几乎所有的京华名人，也见到张芝、王羲之、王献之和张旭的草书作品，还拜识了书坛泰斗颜真卿。怀素向颜真卿求教笔法，并请作序以"冠诸篇首"。颜真卿说："我二十多岁时，曾师事张旭两年，略得笔法，自以为未稳。三十三岁为母亲守孝时，张旭师正好也在洛阳，我得以继续求教。有次我再三要求张长史讲授笔法，长史许久不说，乃左右盼望而去。我跟在他后面，走到东竹林院小堂，张公



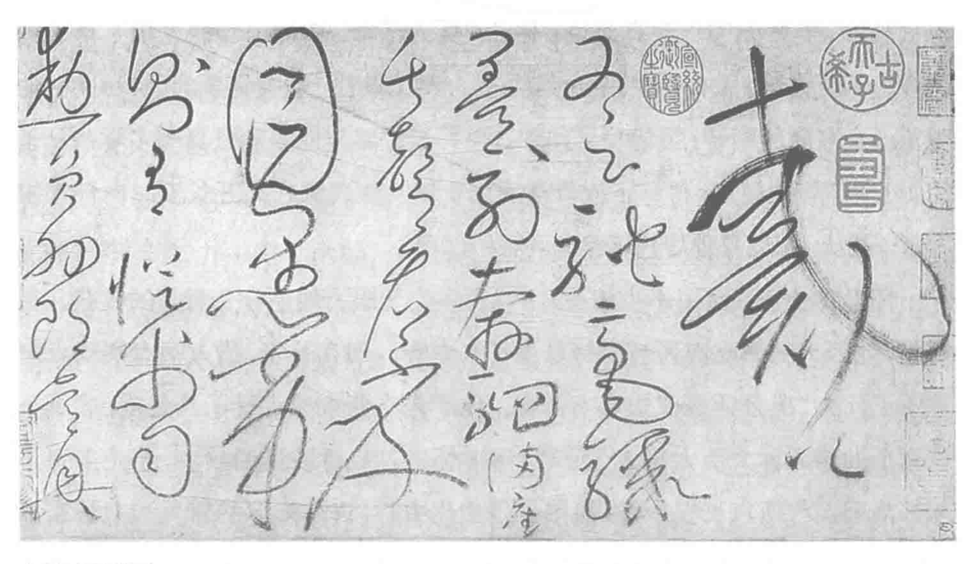
自述帖局部二

坐在床上，命我居于小榻边，说道：“笔法玄微，难妄传授，非志士高人，岂可言其妙！书之求能，且攻真草，今以授子，可须思妙。”张旭师列举“十二笔意”授我，我今就把“十二笔意”传尔。史载颜真卿讲授了“十二笔意”后问怀素：你学习草书这么多年，除了老师传授外，自己有什么感受？怀素想了一想说：有一天傍晚，我曾观察夏云的姿态。我发现云朵随着风势的转化而变化莫测，或如奇峰突起，或如蛟龙翻腾，或如飞鸟出林，惊蛇入草，或如大鹏展翅，平原走马，不胜枚举，美妙无穷。颜真卿说：你的“夏云奇峰”增加了我的见识。草书的渊妙代不乏人，今天有你在，后继有人了。颜真卿十分欣赏怀素的独特见解，他观览过众名家的赠诗，援笔写了篇序言。怀素是希望能跟随颜真卿多学些日子的，可颜师脾性梗直，得罪了权贵被贬出京城。颜真卿在离开长安时向怀素推荐了一个人，那就是他居住于洛阳的师弟邬彤。

怀素在长安滞留了不少年头，可以说风光无限。他还有个意外的收获。在零陵，他因为喝酒吃肉而被主持赶出了书堂寺。但在长安，僧人喝点酒吃点肉算不了什么，况且还是位知名书僧呢。他于是在西太原寺受了具足戒，成了一位真正的僧人。大历七年（公元772年），怀素打点行装返回故乡，他先来到了东都洛阳。与西京长安一样，洛阳也是文化中心，许多知名的诗人和书法家都聚集于此。到了洛阳，怀素先到张旭曾经生活过的地方去凭吊了一番，然后打

听到了邬彤的住所前往拜访。有了颜真卿的介绍，邬彤自然热情地接待了怀素。邬彤并不学佛，但传授书法要义倒更像参禅，其内容与形式多属随机开示式的。某日半夜，邬彤突然对怀素说，草书的“古势”很多，王献之的草书也很奇特。太宗皇帝以为王献之的草书如凌冬枯树，寒寂劲硬，不置枝叶，这是皇上不欣赏小王的缘故。你应该对王献之的书法多留意些，要学习他的“劲硬”。某日，邬彤对怀素说，先师张长史曾说过“孤蓬自振，惊沙坐飞”。我时常琢磨这句话的含义，后来悟得那随风漂转的蓬草正是一种草书笔法。风卷起细沙在空中飞舞，也正如草书跃动起伏的势。又有一次，邬彤突然问道，你以为“屋漏痕”如何？怀素以自己观察到雨水沿泥墙曲折往下流淌的痕迹和书写的体会回答说，和“壁坼纹”差不多。邬彤默然。怀素要辞别南归时，邬彤对他说：“万里之别，我无一物相赠，很感抱歉，我想送你一宝。”怀素曾听人说邬彤藏有王羲之的《恶溪》、《小王》、《骚劳》三帖，这都是无价之宝。怀素以为将得一宝帖，可是邬彤对怀素道：“草书竖牵，似古钗脚，勉旃！”意思是说草书的直连（如竖），应像古代的钗脚那样的古朴圆浑，希望你勉励吧！原来是这么一句临别赠言。怀素闻听此言，沉默良久，后连说数声：“得之矣!”

就是从邬彤参禅式的教授中，怀素学会了动脑筋“写字”。他不负颜真卿和



自述帖局部三

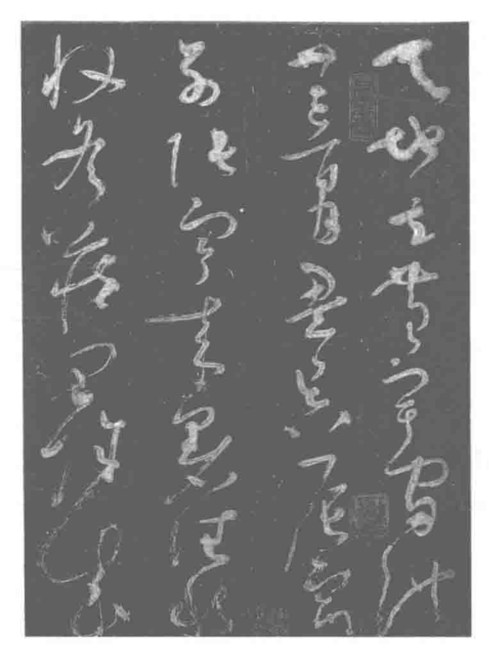
邬彤的良苦用心，终于悟得狂草的真谛，并以突出的成就延续了张旭的艺术风格，以“颠张狂素”并称于书坛，成为张旭之后狂草书法的代表人物。

怀素书法成功之处正在于对草书艺术的独特把握，在于其“志在新奇”的艺术追求。如果怀素仅是一个勤苦的学书人，仅仅是重复张芝、王羲之和张旭一类的艺术风格，那无疑会毫不留情地被历史所淘汰。善于从自然景物中悟得书法的真趣，是怀素书法成功的秘诀，也足以说明他的天分之高。只有真正能够发现美的人，才会在与自然的接触中，因花开花落、云卷云舒而悟得创造的灵感。

南归途中，大约是在吴兴吧，怀素与陆羽相识了。陆羽写下了《僧怀素传》，这是迄今为止研究怀素的第一手资料。但他只记载到怀素与颜真卿切磋书艺为止，别离后的事情无法杜撰，更何况是永久的别离。

从走出湖南到游历北方，怀素的计划差不多都顺利地得以实现。想拜访的名人，差不多都拜访到了。想拜读的书法名迹，他也都已经一饱眼福。大历十一年（公元776年）八月六日，怀素的心头涌起一股冲动，该对自己作一个总结了。文房四宝就在眼前，他一边磨墨，一边回味着自己的经历，提起那杆得心应手的长锋羊毫，饱蘸浓墨，不徐不疾地写了起来，这就是著名的《自叙帖》。《自叙帖》是怀素狂草的代表作，由十五开纸连缀而成，全篇七百零二字，一百二十六行，洋洋洒洒，一气呵成。《自叙帖》几乎概括了他一生的主要事迹，其酣畅淋漓的笔墨也体现了他一生的艺术追求。在《自叙帖》中，怀素记述了给予自己书法艺术有所教益的几位重要人物。他将颜真卿的序全文收录在自叙中，对携带自己到长安的张谓更是感激不尽，知道“不因礼部张公（张谓）将尔来，如何得声名一旦宣九垓”。

后来，怀素还写了一卷《小草千字文》，其书潇散平淡，真正达到了“通会之际，人书俱老”的境界。《小草千字文》也许不是他的绝笔，但却是目前所能见到的他自署落款年代最晚的作品。研究怀素的草书作品，其风格大致可分为三种：一是尚未完全摆脱前人遗风的，如《圣母帖》、《食鱼帖》、《苦笋帖》、《藏真帖》等，诸帖保留晋法甚多。二是他自成一家风格的，如《清净经》、《四十二章经》、《自叙帖》（堪称标准的怀素狂草书）。三是循和平淡的书风，如《小草千字文》，



大草千字文局部

与其狂肆书风大异其趣，也可说是他作为一位大书家的过人之处。

从零陵出发，周游华夏大地后再回到长沙，怀素觉得那里的世界太小了点。等他养足了元气，他又开始往南国行走，然后折向四川。怀素的晚年在成都宝园寺中度过。贯休诗称“师不谈经不说禅”，《食鱼帖》后李璜题跋说怀素既食肉又食鱼，《金壶记》说他是“狂僧不为酒，狂笔自通天”……世人都被怀素蒙蔽了。当他觉得完成了上苍给予他的继承光大狂草书的使命，当天上的夏云散尽了，怀素和尚不想行走了，甚至戒酒了，肉也不吃了，他开始虔诚地念经诵佛。晨钟暮鼓之际，怀素和尚开始编撰《四分律开宗记》。书成，小沙弥请师傅用斋，呼之不应，走近一看，怀素和尚在香案前圆寂了。据说，怀素和尚火化后有舍利子十余颗。

第五节　画僧贯休

2008年的某日，北京故宫博物院原副院长杨新接到一位收藏家的电话，说要让他鉴定两幅画——贯休的画。杨新为中国著名书画鉴定专家，对绘画史上的名作了如指掌。他知道贯休在绘画史上的地位，特别是贯休的罗汉图，那是只见摹本不见真迹的神品。他知道乾隆大帝曾满世界搜访贯休的原作不获，怎么就会有此等好事让自己碰上了？在忐忑等待中朋友进门，来者拿出两张照片，一张是请求鉴定的贯休罗汉图，另一张则是日本高台寺所藏传为贯休罗汉图中的一张。两幅照片摆在一起，杨新惊讶了。仅从照片观察，孰真孰仿几乎立即可以判断。那收藏家还带着古画，老专家迫不及待地俯首看画，凭经验马

上判断出这幅罗汉图即便不是真迹，也很可能是珍贵的早期摹本。那罗汉像画在一块麻布上，风格粗犷凝重，运笔、造型与平时所见的古卷轴画不同，它的材质非常厚实，就像是揭下来的一幅壁画。


贯休像

后经证实，这幅麻布本罗汉图描绘的是十六罗汉中的第三罗汉——啰怙罗尊者。新发现的罗汉图与日本高台寺所藏的《啰怙罗尊者》几乎一样。仔细观察后发现，两幅画作之间存在着极其细微的差别。麻布本对骨骼肌肉高低起伏的表现用笔富于变化，线条一气呵成。在面部刻画上，啰怙罗尊者眸子下视，眉毛浓密，表情自然，这些都是高台寺藏本所不具备的。特别是高台寺藏本的眼眸，并未注视于膝上经书。再者，看根雕座椅，麻布本用笔厚重，因而稳如磐石，而高台寺藏本则显得瘦弱单薄……这幅古画很有可能是贯休罗汉图的真迹!

杨新想起明代李日华在其《六研斋笔记》中记录了他观赏贯休十六罗汉图的感受。李日华写道，当年他在四川魏城看到贯休的罗汉图时“神采焕发如生，令人凛然起敬”。有一处细节引起了杨新的注意，李日华不经意间记载，他所看到的罗汉图都是裱褙在木板上的，“验之为绢，确是唐本”。这幅新发现的贯休罗汉图，它的材质很独特，不像是绢，而像是麻布一类的东西。这与相传为绢本的罗汉图情况有些出入。

专家之所以具有权威性，在于处理问题的科学严谨。杨新决定请中国科学院自然科学史研究所用高科技设备鉴定罗汉图的材质。鉴定结论认为，从该画布的组织结构、表面处理、织造工艺、纤维产地等来看，此件罗汉图材质确实应为晚唐五代时织物。如果不是在画作的背面用高倍放大镜观察，人们很难发现它具有丝麻纤维的成分。古代没有高科技设备，其画作材料被误以为是绢，这也解释了明代李日华的描述与麻布本并无矛盾。经过多次核实和鉴别，专家们

最终得出一致的结论，这幅古画的确是贯休真迹。

这一重大发现震惊了中外学术界和艺术品收藏界。

贯休（公元823—912年），俗姓姜，名德隐，亦名僧贯休，婺州（今浙江兰溪）人。七岁时贯休入当地和安寺，做了圆贞禅师的侍童。传说贯休记忆力特好，日诵《法华经》千余字，过目不忘。他雅好吟诗，常与僧处默隔篱论诗，或吟寻偶对，或彼此唱和，见者无不惊异。贯休是多才多艺之人，还爱好书法绘画，草书临习怀素和尚，绘画得益于阎立本的释道人物画。贯休于唐大中七年（公元853年）在和安寺出家，受戒后诗名日隆。二十岁时贯休至豫章（今江西南昌市）讲传《法华经》、《大乘起信论》。僧俗听众评曰"皆精奥义，讲训且勤"。他的佛学造诣和敬业精神为郡太守王慥所敬重。王慥离职后，新任太守蒋瓌开洗忏戒坛，也请贯休为监坛。

一般而言，学习绘画继而进行艺术创作都有一个循序渐进的过程。艺术史上贯休以独擅绘制相貌怪异的罗汉留名，但在他的早期生活中，没有留下任何画迹。贯休似乎更钟爱诗歌，他的人生履历均以诗歌串连。贯休的事迹进入艺术史研究者的视野开始于他从江西返回浙江，最早记载的也是他的诗歌。



罗汉图之一

唐乾宁（公元894—897年）年间，时任镇海军节度使、润州刺史的钱镠以平定董昌有功，封吴越王，兼淮南节度使，加衔检校太尉兼中书令，后自称吴越国王。钱镠在位期间，曾征用民工修建钱塘江海塘，又在太湖流域建造堰闸，以时蓄洪，不畏旱涝，并建立水网圩区的维修制度，有利于这一地区的农业经济。贯休自灵隐寺持诗前往镇海军节度使衙

门祝贺。其贺诗曰：

贵逼身来不自由，几年勤苦蹈林丘。
满堂花醉三千客，一剑霜寒十四州。
莱子衣裳宫锦窄，谢公篇咏绮霞羞。
他年名上凌烟阁，岂羡当时万户侯。

并不是贯休势利，作为一位佛门弟子，他本可以免俗。然唐朝盛行持诗祝贺，凡家族前辈师门学长地方官吏遇造屋娶嫁科考高中或职务升迁，当地学子或同朝为官而能诗者均会作诗祝贺。史料记载，晚唐皮日休刚到苏州做官，即持贺诗前往陆龟蒙隐居处拜谒。两人就此成为好友，多有唱和，在文学史上并称为“皮、陆”。这说明皮日休和陆龟蒙投缘，两人有着相近的文学主张，持诗往贺只是一个契机。贯休性喜作诗而又敬慕钱镠的为人和在镇海军节度使任上的政绩，他有了作诗的冲动。他在贺诗中所言“他年名上凌烟阁，岂羡当时万户侯”的意思十分明了。凌烟阁是唐初太宗朝陈列十八位开国功臣画像的庙堂，贯休是希望钱镠如那些功臣般有所作为。


罗汉图之二

钱镠见到贯休贺诗自然十分得意，但仍感意犹未尽。他显然理解错了贯休的诗意。这时的钱镠已不以统辖十四州与得封万户侯为满足。他想进一步扩大地盘，力图成为雄踞一方的霸主。于是乎钱镠便传信贯休，要他将“十四州”改为“四十州”后才许相见。贯休对钱镠

傲慢的态度极其反感，又不满于钱镠日益膨胀的政治野心，便愤然宣言：州难添，诗亦难改。孤云野鹤，何天不可飞？

贯休说罢便拂袖而去。

贯休逶迤来到荆州。荆南节度使成汭对贯休还比较客气，安置他在龙兴寺挂单。遇成汭生日，献诗祝寿者百余人，贯休也在其中。因为献诗的人多，成汭无法亲自过目，便委托幕僚郑准品评。郑准对贯休的诗才非常嫉妒，就给贯休评了个第三。贯休对此很感不满，但一时也奈何不了。后来成汭向贯休请教书法，贯休因生日献诗不遂愿，便借此机会发泄说："此事须登坛讲授，安得草草而言！"成汭听后觉得不是滋味，但也还是一笑了之。

《唐才子传》称赞贯休"一条直气，海内无双。意度高疏，学问丛脞。天赋敏速之才，笔吐猛锐之气。乐府古律，当时所宗。"笔吐猛锐之气是贯休的诗风。他的诗虽多为咏物、咏景或与僧俗诗友唱和之作，但常触及世事。也合该贯休因诗惹出麻烦，有诗友来访，讲述了些坊间传闻。贯休听说了人间不平事后作《酷吏词》以讥讽时事，诗曰：

霰雨灂灂，风吼如劚。
有叟有叟，暮投我宿。
吁叹自语，云太守酷。
如何如何，掠脂斡肉。
吴姬唱一曲，等闲破红束。
韩娥唱一曲，锦段鲜照屋。
宁和一曲两曲歌，曾使千人万人哭！
不惟哭，亦白其头，饥其族，
所以祥风不来，和风不复。
蝗兮螽兮，东西南北。

贯休此诗虽有杜甫《兵车行》诗遗风，但比杜甫诗的批判力度相差许多，可还是搅动了一池浑水。当《酷吏词》传到荆州，成汭感到很不舒服，他身边的一

些人乘机使坏，于是乎贯休被解送至公安县（荆州属县）一所小庙安置。贯休精通佛学，兼擅作诗、书法和绘画，在他的身边已经聚拢了一群追随者，称供养人或弟子均可。贯休的弟子们劝他入蜀，他便沿长江溯流而上。到四川后，贯休向前蜀主王建献诗一首：

河北江东处处灾，唯闻全蜀少尘埃。
一瓶一钵垂垂老，万水千山得得来。
秦苑幽栖多胜景，巴歈陈贡愧非才。
自惭林薮龙钟者，亦得来登郭隗台。

大约贯休已到耳顺之年，此诗意气平和，赞美居多。他受到了王建的礼遇。

王建为巩固他在四川的统治，正广延四方英才。王建见贯休来蜀，甚为高兴。他安排贯休先住东禅寺，后迁居新建的龙华道场。王建对贯休十分敬重，频加赏赐，授以“龙楼待诏”、“翔麟殿引驾内供奉”、“赐紫大沙门”、“禅月大师”等一系列称号，并封“食邑三千户”的政治地位。贯休献王建诗中的佳句“一瓶一钵垂垂老，万水千山得得来”，情景贴切对仗工整，因此，贯休在四川也被称为“得得来和尚”。



罗汉图之三

王建出身低贱，史载其少年时为无赖，以屠牛驴和贩私盐为业，乡里称为“贼王八”。黄巢起义时期王建投效唐朝军队，隶属忠武军。长安沦陷时，他奋不顾身护

驾，号为“随驾五都”，为忠武八都的部将之一，被唐僖宗封为西川节度使。王建的发迹近乎传奇，他占据四川后攻城略地成为一方割据势力。唐朝覆亡后他自立为蜀王。在位时期，王建励精图治，注重农桑，兴修水利，实行与民休息的政策，于是乎蜀中大治。

贯休躬逢其盛，在龙华寺专供他修行参禅的居室里，用水墨法为寺庙绘制了一幅佛像、两幅菩萨像和十六幅罗汉像。画面上巨大的岩石萦绕着云雾，枝杆虬节的苍松盘绕着古藤，佛、菩萨和十六位罗汉都相貌怪异，跟别的画师所画的佛像迥然不同，这引来了大批香客。贯休每作一幅罗汉像都画有多幅草图，他的弟子昙域、昙弗等人将这些画秘密收藏起来，看成珍贵的艺术品。贯休的画名传入蜀王府邸，王建也非常喜欢他的画，宣召贯休进宫，称赞他用笔狂放飘逸。王建询问是怎么想到画这些画的，又应该怎样称呼这些画作。贯休说：“我是在梦中见到了这些神佛，醒来后将他们画出来的，可以称他们为应梦罗汉。”


罗汉图之四

以前贯休写诗贺人，这次是翰林学士欧阳炯写诗赞他。贺诗很长，有佳句曰“西岳高僧名贯休，孤情峭拔凌清秋。天教水墨画罗汉，魁岸古容生笔头……若将此画比量看，总在人间为第一。”欧阳炯在诗中把贯休比作吴道子，又称贯休的画为“人间第一”，可见时人的评陟赞美不吝用词。

《益州名画录》记载：贯休画罗汉十六帧，庞眉大目者，朵颐隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲尽其态。或问之，云：休（贯休自称）自梦中所睹尔。又画

释迦十弟子，亦如此类，人皆异之。颇为门弟子所宝，当时卿相，皆有歌诗赞颂。求其笔，唯可见而不可得也。

太平兴国（公元976—983年）年初，宋太宗搜访古画，日给事中程公羽牧蜀，将贯休罗汉十六帧为古画进呈。这些作品的创作风貌和笔墨技巧历来都受到很高的评价。《宣和书谱》评曰："贯休丹青之习，皆怪古不媚，作十六罗汉，笔法略无蹈袭世俗笔墨畦畛，中写己状眉目，亦非人间所有近似者。"

中国画自魏晋以来，早已摆脱技术性描绘，进入情感性表达境界，这也是中国绘画区别于西洋绘画的主要特点和魅力。历史上任何著名画家都受自己思想观念驱使，从而形成自己独特的绘画风格。贯休从幼年即入佛门，又天智聪颖，对佛教思想自然洞明参透。史料记载贯休常年在寺庙受佛教熏陶，养成一身凛然正气，这是他人生经历的必然。

按照历史记载的贯休为人，反映在他的书画风格上，与目前国内外传为贯休画作摹本的罗汉画出入较大。所有的画作均强调放大了罗汉人物形象诡异的一面，违背了佛教中罗汉人物本义。按佛经的解释，"罗汉"两字是梵语"阿罗汉"的简称，意为"破除邪恶"。罗汉就是佛家弟子中证得阿罗汉果者，或者说是得道者。最初，他们是佛的陪侍者，根据佛经《法住记》解说，以宾头卢尊者为始的十六罗汉受佛之敕，永住人世，济度众生。如迦叶和阿难是人们所熟悉的早期的罗汉形象，龙门石窟唐代卢舍那窟的阿难形象是端庄清秀的年轻罗汉形象，迥异于常见的老态罗汉画像。在中国，罗汉画像的演变发展却是高僧画和佛弟子画的结合体。自魏晋开始，卫协、顾恺之、张僧繇等已开始绘制罗汉画，但这些画在观念指向上有些模糊不清，基本上画的就是僧道人物。及至南北朝、隋唐，代代沿袭，更厘不清所画人物具体为何人。到唐代，由于罗汉信仰在中国本土独立出来，阎立本、吴道子、罗楞伽等画家开始改变画风，结合高僧形象和佛弟子形象，甚至以胡僧和梵僧形象为基点，明确画出独立的罗汉画形象，成为佛像画的一种。

唐代是一个强盛而有包容性的强势王朝，期间经历了由皇帝推动的兴佛运动，佛教成为贯穿整个唐代时期的当红宗教。佛画既是一种艺术品，又是传播佛教的通俗载体，得到前所未有的推崇。初唐和盛唐时涌现出的阎立本、吴道



罗汉图之五

子等佛画圣手，在当时即已声名远播，成为画界典范。尤其是吴道子的罗汉画，吸收佛画中魏晋以来高僧画传统技法，以胡僧、梵僧面貌作罗汉原形，以其神奇的绘画才能，创作出一大批罗汉画作，画迹遍及长安等地各大寺庙。吴道子的罗汉画更集中于人物面部神态的刻画，接近于肖像画描写，在中国美术史上具有开创性的地位。从国内外所藏贯休罗汉画真迹和摹本看，贯休总体上继承阎立本、吴道子画法，似乎学习吴道子的东西更多些。在唐代能学到吴道子画并不奇怪，当时各地寺庙多有吴道子画迹。贯休到过浙江、江西、湖南、湖北及四川等地云游，实质就是我们今天所谓的参观学习。

天资聪颖，好学不倦加之眼界开阔，这成为贯休所画十六罗汉具有如此高蹈出尘不同凡响的艺术境界。《宋高僧传》记载："（贯）休善小笔，得六法，长于水墨，形似之状可观。受众安桥（在今杭州市）张氏药肆请画罗汉一堂。休云每画一尊，必祈梦得应真方成之，与常体不同。"从梦中获取创作灵感，然后意到笔到，一挥而就。

不管是否"祈梦"，如果没有平时对物象日积月累的观察，欲描绘出超凡脱俗的罗汉也是不现实的。当年唐末衰乱，贯休入蜀避兵，和巨额浓眉、深目高鼻的西域僧、印度僧等多有接触，然后发挥想象并加上梦境的幻化，这样，一幅幅风貌独特的应梦罗汉就从贯休的笔底源源流出了。他所画的十六罗汉，多半体态古野，额头隆起，眉骨外凸，眉毛特长，眼睛深陷，鼻子高直。如今习以为常的

那种罗汉造型，在一千多年前已悄然在贯休和尚的笔下诞生了。罗汉那突起的额头，从此成了中国人物画的一种既定笔法。后来的画家画罗汉，画达摩祖师，画隐逸的高僧，多半会将额头画得突起，即是这种笔法的延伸。

第六节　北派山水画之祖荆浩

荆浩的出生地一说是山西沁水，一说是河南济源。两地为占据名人故里进而开发旅游资源争得很是热闹。笔者研究过许多文史资料，两地在争论中遗漏了相当重要的一个人物——裴休。裴休乃唐宣宗时宰相，新旧唐书均立传。唐书记载裴休为济源人，在荆浩的生平中也明确记载初到洛阳，曾得到同乡裴休的帮助，其主要的艺术活动也在河南地区。两条史料可以印证荆浩为济源人氏。可山西之说也有一定依据——沁水自太行山中流出汇入黄河，荆浩成名后又长期隐居于太行山深处，山西省即以地处太行山之西而得名。荆浩是山西人抑或是河南人，这不是本文研究的主题。从掌握的史料多寡考量和为叙述方便，笔者暂取荆浩是河南人之说。

盛唐诗人白居易有诗赞曰：济源山水好，老尹知之久。常日听人言，今秋入吾手。孔山刀剑立，沁水龙蛇走。危磴上悬泉，澄湾转坊口。虚明见深底，净绿无纤垢。仙棹浪悠扬，尘缨风抖擞。岩寒松柏短，石古莓苔厚。锦坐缨高低，翠屏张左右。虽无安石妓，不乏文举酒。谈笑逐身来，管弦随事有。时逢杖锡客，或值垂纶叟。相与淡忘归，自辰将及酉。公门欲返驾，溪路犹回首。早晚重来游，心期罢官后……白居易虽然赞美了济源的自然景观，但他在罢官后并没有重游济源或到济源隐居。

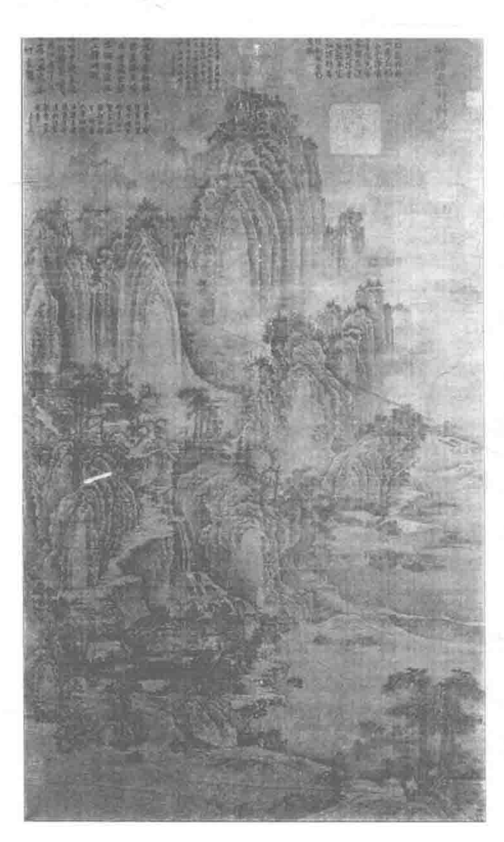


荆浩像

大约在白居易过世后五年，即唐宣宗

大中四年（公元850年），在济源县城东北十五里的谷堆头村，一个男婴在荆家呱呱降生。荆家在谷堆头村也算是殷实之户，具有耕读传家的风气。常言道人各有运，当官要有官运，经商要有财运，读书也要有文运。荆父读书是努力的，但获取功名似乎遥遥无望。荆父获知妻子行将生产，从县学告假后赶回谷堆头村。荆父赶上了荆浩的出生。他一看是个大胖小子，顿时满心欢喜，把一腔读书人的追求转移至后代，从此留守家中调教儿子。

荆浩出生于被白居易誉之为“危磴上悬泉，澄湾转坊口。虚明见深底，净绿无纤垢。仙棹浪悠扬，尘缨风抖擞。岩寒松柏短，石古莓苔厚”的济源山区，成长于荆父的谆谆教诲。史载荆浩早年“业儒，博通经史，善属文”，这可以列入学识渊博的行列。但他没有走上父亲所设计的学而优则仕的人生轨道，而是开创了一片属于自己的艺术天地。荆浩学画师从何人已无从考证，比较符合逻辑的推理是他在书籍中看到了精美的插图，又在天地间感受到了自然界的壮美，他爱上了绘画并向所能遇到的民间画师学习技法。丰富的风物景观和众多的名人足迹深深吸引着少年荆浩。他经常到唐开元年间的道教宗师司马承桢所创建的阳台宫道观游玩，这对荆浩的一生影响极大。道家学说空灵玄虚，这于艺术创作不无裨益。荆浩的爱好源自书本和自然，技法学诸民间，观念得之于道家，这无疑让他接受了独具一格的艺术启蒙教育。


匡庐图

荆浩学艺也遭遇到阻力，反对者即是他的父亲。荆家虽然提倡读书，然而荆父到中年也没有

考取一个最基本的秀才身份，他将一切的企盼寄托于儿子。当荆父发现儿子喜欢画画，无论良莠，他会将画作悉数撕毁，随后是一顿棍棒教训。也谈不上是祸是福，荆父在梦见自己高中金榜后忽然染病，没多久即溘然离世。没有了父亲的管束，荆浩一边读书一边画画，后来画画多于读书，接着又显露出欲以绘画为业的意图。一般而言，母亲于儿子的择业影响不大，尤其是面对一个天才型的儿子。荆浩开始在乡间为各家画画，那只是画些灶神和影壁而已。在小有画名之后，荆浩即厌倦了山乡画师的生活。他向往的是一方更宽广的天地。

少年时，故乡的阳台宫道观和司马承桢对荆浩影响巨大。他后来赞曰："白云尊师气象幽妙，俱得其元，动用逸常，深不可测。"在唐乾符元年（公元874年）前后，荆浩已是一位二十多岁的有抱负的青年。他的崇拜对象转移为当朝宰相——知名同乡裴休。某个天朗气清的早上，荆浩出太行，下沁水，渡黄河，到东都洛阳投奔裴休。

裴休，字公美，孟州济源（今属河南）人，唐穆宗长庆年间进士及第，历官监察御史、兵部侍郎，兼诸道盐铁转运使等，为唐宣宗时一代名相。裴休善诗文，工书法，精佛学，拜黄檗禅师为师。裴休的人生颇为传奇。当唐宣宗还是皇子的时候，为避争乱，到黄檗禅师当主持的寺庙里做了个小沙弥。后来，小沙弥当上了皇帝，于是礼聘同门师兄裴休入朝为相。裴休秉政五年，立税茶十二法，后人评价"性宽惠，为官不尚皦察，而吏民畏服"。

唐朝是个诗的国度，按惯例寒士拜谒名家需作诗为礼。荆浩"博通经史，善属文"，做几首诗应该没有问题，他还一定画了几幅画。荆浩拜见裴休时所作诗画没能留存于世，但他本人却给予当朝宰相一个相当不错的印象。荆浩留在洛阳，得裴休的关照，在宰相府当了几年小官。裴休免相后转任宣武军节度使，在返回长安述职之前遣散东都宰相府人员。荆浩没有功名，被列入裁撤的名单。

人生有着许多悖论。对一些文化人而言，没当官时削尖了脑袋想当官，当上了官又感到被套上了桎梏。荆浩即为这样的文化人。他从济源来到洛阳时带着美好的憧憬，而能留在宰相府当个小吏似乎也不错，这是旁人的看法。荆浩在签押房值日三五个月后即觉得厌倦。好在洛阳不仅是诗的都城，还是绘画高



松壑会琴图

手云集的地方。荆浩得闲便游览各大寺庙，观赏摹写壁画，走动于画坛名家之间。这几年间，荆浩如海绵吸水般学习绘画技法，将在山中在民间所无法学到的绘画要旨练习到烂熟于胸。精通了画艺而荒疏了职务，他的被裁撤就可以理解了。

常言道无官一身轻，荆浩开始游历名山大川。他在开封遇到高僧圆绍，两人谈得投机，就在圆绍和尚任主持的水南寺住下。后圆绍和尚名声日显，将小庙扩建成横跨夷门山的大寺，并由唐僖宗亲自题赐院额“双林禅院”。为感谢圆绍和尚的知遇之恩，荆浩潜心为双林禅院绘制了《宝陀落伽山观自在菩萨像》。壁画揭幕的当天，开封城内万人空巷，信男善女皆到双林禅院进香观画，荆浩凭此画一举成名。这则掌故记录于《五代名画补遗》，凭书名亦可感知，时代要变了，大唐王朝已到了强弩之末。

荆浩成名后那几年十分忙碌，圆绍和尚为他介绍了许多朋友。荆浩到各地寺庙中作佛教壁画，为信男善女们画各种菩萨像……朋友又介绍了更多朋友，荆浩手不停挥地画，行囊里的银子越积越多，可他的内心却如被虫子噬咬般开始隐隐作痛。他的追求是要画出大自然的美景，特别是他钟爱的溪流山峦，而现实只要他画非人非神的佛像——有些供养人要求把自己的相貌入画，荆浩感到难以忍受。逃避现实的机会终于降临，当他在开封某员外家画画时，街上传来契丹人南下袭扰的消息。城里人开始逃难，也包括请他绘画的员外家。荆浩乘此机会汇入逃难出城的人流之中。荆浩虽然身在艺苑，但他也知晓些朝廷大事——藩镇进一步割据称雄且互相攻伐，外族入侵战乱频仍，朝中宦官专权朋

党倾轧，社会腐败民不聊生，李唐王朝的政治一塌糊涂。荆浩一惯无心仕途，他觉得政治与自己无缘。荆浩开始了隐居于太行山之洪谷的生涯，自号洪谷子。



西山归棹图

洪谷位于开封之北二百里左右的林县。林县唐时名林虑县，太行山山脉于县西绵亘一百八十里，总称林虑山，由北向南依次叫黄华、天平、玉泉、洪谷、栖霞等山。山势雄伟壮丽，幽深奇瑰，历代多有隐逸者居此间。北宋山水画大家郭熙在《林泉高致》中指出："太行枕华夏，而面目者林虑。"他认为林虑乃太行山山脉中最壮美之处。

荆浩在这样幽美的环境中，躬耕自给，常画松树山水。他与外界交往甚少，但同邺都青莲寺却有较多联系，至少两次为该寺作画。邺都在今河北省临漳县北，位于林县之东，三国时为曹魏都城。当时邺都青莲寺大愚和尚曾乞画于荆浩，寄诗以致其意，诗曰：

六幅故牢建，知君恣笔踪。
不求千涧水，止要两株松。
树下留盘石，天边纵远峰。
近岩幽湿处，惟藉墨烟浓。

读诗作可知大愚和尚与荆浩素有往来，这次请荆浩画的是一幅松石图，以屹立于悬崖上的双松为主体，近处是水墨渲染的云烟，远处则群峰起伏。不久荆浩完成画作赠大愚和尚并作诗应酬：

恣意纵横扫，峰峦次第成。
笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。
岩石喷泉窄，山根到水平。
禅房时一展，兼称苦空情。

荆浩显然对自己这幅水墨淋漓的作品相当满意，同时也反映出他退隐后的心境——苦空情。苦空为佛家语，认为尘世间一切皆苦皆空，其实是他厌烦乱世的情怀表述。在空山呆久了，难免有所感悟，再说其倾诉对象是位佛门中人。

画史证明，荆浩隐居太行山之洪谷，是有所不为而有所为的。他常携笔摹写山峦古松，写生达上万余幅，所作云中山顶，能画出四面峰峦的雄伟气势。他自称兼得吴道子用笔及项容用墨之长，创造水晕墨章的表现技法。荆浩于不经意中完成了开宗立派之举，创造了笔墨并重的山水画，被后世尊为北方山水画派之祖。他还为后人留下著名的山水画理论《笔法记》一篇，假托在神镇山遇一老翁，在互相问答中提出了气、韵、思、景、笔、墨——所谓绘景"六要"。这是古代山水画理论中的经典之作，比南齐谢赫的"六法论"有所发展，对绘画实践具有更高的理论价值。荆浩首先提出山水画也必须"形神兼备、情景交融"，这赋予他的画作以灵魂，其作品被奉为唐画典范。


雪景山水图

在历代绘画著录中，记载荆浩作品约五十余件。《宣和画谱》所记人物画有《山阴宴兰亭图》三幅、《楚襄王遇神女图》四幅，其余皆为山水画，有《夏山图》、《秋山楼观图》、《秋山瑞

霭图》、《秋景渔父图》、《白苹洲五亭图》、《江村早行图》等。

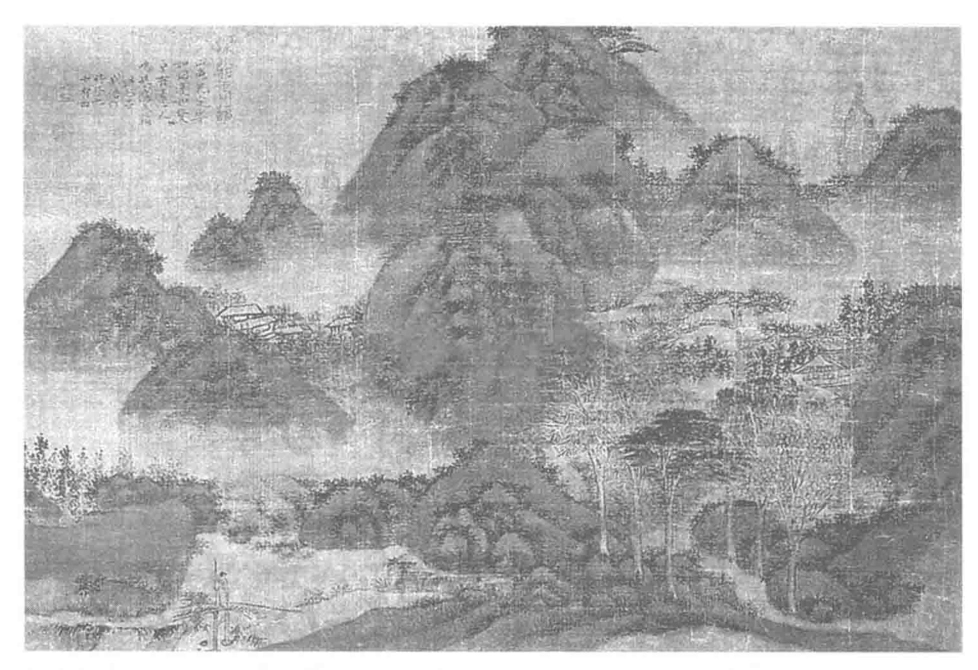
对《匡庐图》的解读是中国文化史上的有趣现象。荆浩作《匡庐图》时并没有题名，也不会知道自己日后能成为北派山水画的鼻祖。荆浩隐居的洪谷多原始森林，奇峰挺拔，巨石嶙峋，飞瀑湍急。荆浩闲来参禅作画，画丛林、石阶、寺院、飞瀑，远处挺拔的山峰……《匡庐图》画的就是他所见到并欣赏的太行山雄伟景观。按后人的理解，匡庐是江西的庐山，传说殷周时期的名士匡裕结庐隐居于此。定王征召，匡裕不应。周定王派使者查访，不见匡裕，只见空庐，最后定名为庐山。庐山位于南方的江西，而荆浩是北方山水画的代表，艺术史家对《匡庐图》平添种种猜测，荆浩隐居于太行山中，怎么能去画南方的山水。荆浩画的《匡庐图》中，山峰上那些怪石嶙峋的石头，庐山上是没有的。其运用的斧劈皴技法，恰好表现的是太行山典型的地貌特征。画上宋人原题为"荆浩真迹神品"。后因元代柯九思在画上题诗，其中有"瀑流飞下三千尺，写出庐山五老峰"两句，此后鉴藏家发挥想象，遂以"匡庐"命之，实则未必是作者原意。

从某种意义上讲，有了荆浩在太行山隐居的沉淀，才有了中国绘画史上的不朽名作《匡庐图》，才有北派山水画的诞生。

荆浩的艺术成就主要体现在：

一是有笔有墨，水晕墨章。荆浩有一句名言："吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。"隋唐以前的山水画均是勾线填彩，水墨山水到中唐才出现，但尚未形成社会风气。到五代时期，条件成熟，荆浩第一个提出了"有笔有墨"的要求。他把笔与水墨结合起来，更有助于表现大自然的千变万化，这是水墨山水画成为画坛主要审美对象的里程碑。

二是大山大水，开图千里。在荆浩之前，山水画尚少见全景式的大山大水的布局，是他开创了"开图千里"的新格局。荆浩不满足于局部山水的描绘，而是气势磅礴地表现天地物象。这一变化反映了人们对大自然审美观的深化。荆浩把各种不同形貌和部位的山峦、水流命名为峰、顶、峦、岭、岫、崖、岩、谷、峪、溪、涧等，并总结出自然山水总体把握的规律，使上下、远近、虚实、宾主以及峰



梁溪春霭图

峦林泉等物象有机结合起来。北宋沈括有首《画图歌》，其中一句“荆浩开图论千里”，肯定的就是荆浩画图视野开阔。

三是删拔大要，思致高深。荆浩创新的全景式山水画，从取其精粹出发，提出了“删拔大要，凝想形物”，即在大自然中提炼概括，去粗取精，构思精妙，和谐统一地表现在画面上。荆浩在山水画中点缀、穿插人物的活动，兼工带写，反衬出山势的高峻幽深，烘托出人物的超凡脱俗。

荆浩的绘画实践和绘画理论奠定了李成、范宽等人加以完善的全景山水画的格局，推动山水画走向空前未有的全盛期。他那表现北方山形特点的“云中山顶，四面峻厚”的风格，对北宋前期山水画的发展产生了极大影响。历代评论家对他的艺术成就极为推崇，元代汤垕在《画鉴》中将其称为“唐末之冠”。

荆浩在晚年收了一名叫关仝的弟子。画史记载，关仝为长安（今陕西西安）人，生卒年不详，早年师法荆浩，刻意学习，几至废寝忘食。他所画山水颇能表现出关陕一带山川的特点和雄伟的气势。关仝在创作立意上能超出荆浩的格局，从而显露出自己独具的风貌，被誉之为“关家山水”。关仝喜作秋山、寒林、

村居、野渡、幽人逸士、渔村山驿等各类景物，能使观者如身临其境。艺术史家评其晚年成就较之荆浩更能青出于蓝，是荆浩画派的继承者，与荆浩并称为“荆关”。关仝传世作品有《山溪待渡图》、《关山行旅图》等。

第七节　楷法的终结者柳公权

在一次传统工艺品春季拍卖会上，一只美轮美奂的青花尊投影于大屏幕，拍卖师介绍说清代的官窑瓷攀上了历史的最高峰。这只官窑青花万寿纹尊高达77厘米，是本次拍卖会上最高大的拍品。它胎体厚重，器内满釉。尊的周身绘寿字纹。口的上沿两周，每周77字；口的侧沿、圈足外沿每周48字；器身竖列75行，横置130排，共计整整一万字。字的大小随器物的造型曲线伸缩，规整而自然，造作而有风韵。烧制如此硕大的器物，需要高超的烧瓷技术；如此明丽的青花发色，需要上等青花色料描绘；表现如此繁缛多姿的异体“寿”字要有深厚的文字功底；如此非凡的整体策划更显示出封建帝王的威势和臣子们的恭敬……经过数番激烈的竞价，这只至尊至贵的清康熙青花万寿纹尊最终以2 500万元落槌。

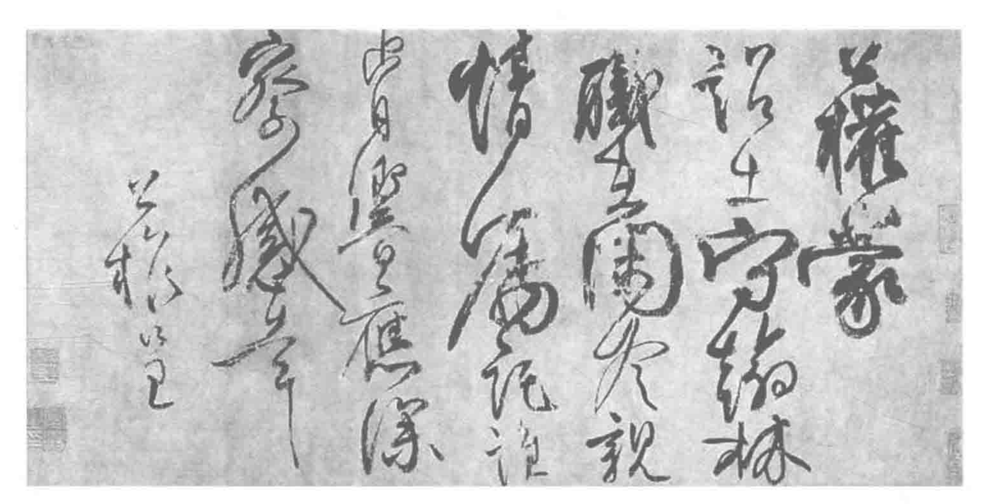
官窑瓷器只是一件工艺品而已。

由此想到如果拿一幅柳公权写的《蒙诏帖》或一卷《兰亭诗》去拍卖，那肯定是个天价。柳公权是名垂青史的宫殿书法家，他的作品虽然与官窑瓷器各有千秋，但其人文含量孰轻孰重是明显的。就书法而言，柳公权的作品就相当于瓷器中的官窑重器了。



柳公权像

柳公权（公元778—865年），字诚悬，京兆华原（今陕西耀县）人，出生于一个官宦世代。其祖柳正礼，只当过邠州士曹参军那样的小官，而其父柳子温曾任丹



蒙诏帖

州刺史，已然一位封疆大吏，其兄即为晚唐名臣柳公绰。史传柳公绰担任京兆尹的第一天就杖毙了冲撞仪仗队的神策军小将，在京城引起极大的反响。第二天，面带怒气的唐宪宗在延英殿上责问柳公绰事前不请示独断专杀一事。柳公绰从容对答：陛下不认为臣是无能之辈，令臣管理您车轮下的土地。此次臣初次上任，就有人违反法令闯进仪仗队伍之中，这不仅是对臣的无礼，更重要的是在蔑视陛下的权威。臣只知道冲闯仪仗的人理当杖击，并不在于他是不是神策军的人。唐宪宗退而求其次，追究柳公绰事后不汇报的责任："何不奏？"柳公绰答道：臣只是在行使正常的职责，没有必要汇报。宪宗再求其次："谁当奏？"柳公绰答：此人所在的神策军应当上报。唐宪宗最终也没有找到柳公绰在这件事上有什么不妥之处，事后他对左右说：你们以后遇上柳公绰要多留心，连朕也怕他几分。柳公权秉承家风，其性格和处事方法与其兄有颇多相似之处。

唐宪宗元和三年（公元808年），三十一岁的柳公权进士及第，从此开始了漫长的仕宦生涯。柳公权先在秘书省当了好几年的校书郎。"李听镇夏州，辟为掌书记。"（《旧唐书 · 柳公权传》）这李听与柳公绰是故知，柳公绰知其弟博贯经术，于《诗》、《书》、《左氏春秋》、《国语》、《庄周》等尤邃，每解一义，必数十百言，但他只是一个书斋中的书生，缺少的是社会历练。乘好朋友北镇边关，柳公绰请其照顾兄弟，李听就奏准朝廷调出柳公权，让他担任了夏州（今陕西

北部）驻军司令部书记，相当于起草命令和保管档案的文职参谋。那几年北疆无事，柳公权有的是时间研习书法并和李听等人作诗唱和。贞元十七年（公元801年），柳公权二十四岁时已书碑《河东节度李说碑》。此碑由郑儋撰文，原石在洛阳，已佚，但可以想见其年少妍华的书风。元和十五年（公元820年），柳公权四十三岁时书《左常侍薛苹碑》，碑虽不存，亦可推知其柳字初成时的体态。此间他于研习儒学的同时又研习《庄子》，而且深得精微。柳公权同时从儒、佛、道中汲取心灵之滋养，求得互补与平衡，求得某种超脱。他对于佛、道方面接触颇多，并有多种书法创作。《金刚经》他多次挥写过，如今虽只见敦煌拓本，但前人著录柳书《金刚经》者颇多。另外柳公权还书有《阴符经序》，以及《清静经》、《度人经》等。他对唐代僧人的碑志、塔铭多有挥写。

穆宗即位，李听遣柳公权入朝上表祝贺。穆宗召见柳公权，说："朕于佛寺见卿笔迹，思之久矣。"即日拜右拾遗，充翰林侍书学士。柳公权当场上表谢恩，穆宗看了那一手书法不禁击掌赞叹。皇帝的宠幸和生活的优裕并没有给柳公权带来多少快乐。他酷爱书法艺术，有为自己的理想献身的定力，但他还不想以此作为自己的全部生活。他在北疆生活了数年，知道外面的世界也很精彩，还有关东和南方大片的疆土呢。建功立业的雄心和想游历各地的梦想时时跃动于柳公权的胸间。然而柳公权的个性决定了他不会如张旭般挂冠而去，他倒真像一颗螺丝钉，朝廷将其拧在哪儿，他就在哪儿发光并发挥作用。此间柳公权成就了大名。史载唐穆宗和柳公权在一起谈论书法，唐穆宗向柳公权请教说："你的字写得笔法端正、刚劲有力。朕想知道，怎样用笔才能把字写好呢？"听了唐穆宗的问话，柳公权心想：我看皇上整天吃喝玩乐，不理朝政，何不借此机会劝劝他呢？于是他对唐穆宗说："写字，先要握正毛笔。用笔的要诀在于心，只有心正了，笔才能握正。这跟处理国家大事是一个道理，不用心不行啊！"听了柳公权的话，唐穆宗知道他是借讲笔法在规劝自己，不由得脸红起来。这就是有名的笔谏"心正即笔正"。

做皇帝的侍书虽然是近臣，但其地位仅与"工祝"一类相等。柳公权并不在乎官爵的高下和俸禄的多少，能欣赏到内府收藏的前贤真迹，能有精良的笔墨纸砚供他使用，能有宽绰的时间供他挥毫，他已经很满足了。柳公权就此在

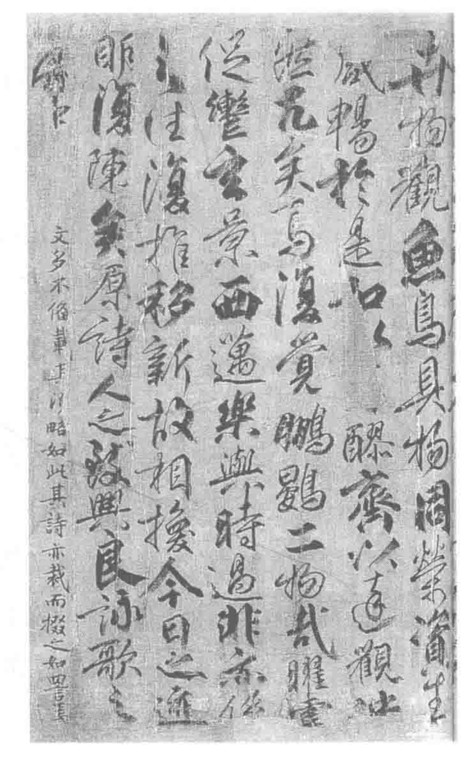
柳公权《金刚经》

穆宗、敬宗和文宗三朝一直侍书禁中，写下了大量的碑文。柳公权不急，其兄柳公绰可急了，他知道人的青春耽搁不起，于是写信给当朝宰相李宗闵说："家弟苦心辞艺，先朝以侍书见用，颇偕工祝，心实耻之，乞换一散秩。"柳公绰的面子够大的，柳公权马上改任数职，累迁至弘文馆学士。这是一个他喜欢的职务，他甚至暗暗祈祷自己成就一番大业，百年后也能如虞世南和褚遂良一般被供入凌云阁。出将入相的机会没有等到，挥写书法的机会却又来了。唐文宗颇爱柳公权书法，又召他为侍书学士，迁谏议大夫，后改中书舍人等等。既然是写书法的命，柳公权于是认命了。此后他便心无旁骛，把楷书和行书写了个滚瓜烂熟。

柳公权的行书流传有绪而能见到的很少，一般以《兰亭诗》最为出名。《兰亭诗》字迹虽较丰肥浓艳，但却骨力清劲，没有半点俗气，这是非常不容易的。柳公权的行书《蒙诏帖》也很有名气。《蒙诏帖》全文只七行，仅"公权蒙诏，出守翰林，职在闲冷，亲情嘱托，谁肯响应，深察感幸，公权呈"数字而已。又因帖中写有"翰林"字样，故此帖又称《翰林帖》。按柳公权《蒙诏帖》作于长庆元年（公元821年），其书气势超迈，意态雄健。当时柳公权四十四岁，正值雄姿英发之际，故其书自是如此。后人认为此帖不仅是柳公权行书的杰构，亦代表了晚唐一代的书法风格，看来不是没有道理的。

帝王们不仅喜欢柳公权的书法，连他的劝谏也都爱听，这大约与柳公权进言委婉有关。史传唐文宗与几位大臣在一起谈论历史，说到汉文帝很注意俭朴

时，唐文宗举袖向大家展示，并自夸说："朕的这件衣裳已经洗过三次了，但我还穿在身上。"在座的一个大臣听了马上奉承说："陛下，您的俭朴胜过了汉文帝呀！"其他几位大臣也跟着随声附和，只有柳公权在一旁不言语。唐文宗问柳公权："你怎么一句话也不说呢？"柳公权神情严肃地说："陛下，您作为天子，最重要的是要选用那些有德才的人来管理国家，让应该得到奖赏的人得到奖赏。穿件洗过的衣服固然很好，可不过是细微的小事啊！"唐文宗听了这一番话觉得很有道理，就说："现在文官中最高贵、最荣耀的就是中书舍人（负责起草朝廷文告的官），爱卿已经担任了这个官职，按理说，我不应该再让你去当谏议大夫这样的小官了。可是爱卿正直敢言，所以，我要委屈您再兼任谏议大夫，好让爱卿能够常常提醒我。"第二天，唐文宗就发布诏令，让柳公权兼任了谏议大夫。


兰亭诗局部

一次，皇上和学士们联句，唐文宗说："人皆苦炎热，我爱夏日长。"一时续的人很多，但唐文宗却偏独赏识柳公权的"熏风自南来，殿阁生余凉"，以为词情皆足，并命题于殿壁。柳公权遵旨持笔，一挥而就，字体很大，但精美非凡。唐文宗赞叹说："钟（繇）王（羲之）无以尚也。"并当众升迁柳公权为少师。

柳公权的字写得好，他的诗也做得不错，并有过一则以诗救宫嫔的佳话。唐武宗时，皇上曾迁怒一宫嫔，柳公权恰巧在场，就劝说了几句。唐武宗对柳公权说："如果能得到爱卿的一首诗，我就放了她。"说时把视线移往案头的几十幅蜀产笺纸，以示让他作诗。只见柳公权提起笔来，略加思索，顷刻之间便成七绝一首："不忿前时忤主恩，已甘寂寞守长门。今朝却得君王顾，重入淑房拭泪

痕。”皇上看后龙颜大悦，当即赐柳公权“锦二百匹，并令宫人上前拜之”。

柳公权的书法，由于帝王们的赏识，在当时就已极其珍贵。朝中的大臣们死后，如果碑文的书丹不是出于柳公权的手笔，人家就要以为他们的子孙不孝。就连从四方来中国进贡的外国使臣，也都带着专款来购买柳公权的字。柳公权对这些财物，不计多少就交给仆人保管，即使被仆人偷偷用去了许多，他也不去追究。虽然对财物柳公权毫不在意，可对于自己使用的笔砚和收藏的法帖、图书却十分珍爱。每次使用后，他总要自己亲手整理保管，从不让别人经手代劳。一些人见他这样做，开玩笑说他太傻，柳公权听到这些议论只是一笑了之。这些人哪里知道，在酷爱书法艺术的柳公权眼里，金钱不过是些身外之物，只有那些笔砚、法帖、图书才是最贵重的东西。

柳公权仕途通达，只是在八十二岁那年，因年老体衰，反应稍迟钝，在上尊号时不慎讲错，御史弹劾他，结果被罚了一季的俸禄。柳公权的一生中，除了少许几年在外任官，基本上都在京城，在宫中，在皇帝身边。纵观其一生，他可算





神策军碑局部

得上是位劳动模范，一直不断地为皇家、为大臣、为亲朋好友书碑，把每一件作品都写得精美绝伦。考察漫长的中国历史，柳公权还是第一位真正意义上的专职书法家，而且是一位宫殿书法家。

六十岁以后的十年中，柳公权的书法创作进入鼎盛时期。文献记载的有《冯宿碑》、《检校金部郎中崔稹碑》、《淮南监军韦元素碑》、《义阳郡王苻璘碑》等将二十余碑，而以《玄秘塔碑》和《神策军碑》为柳体的典型，声名最为卓著。艺术史家一致认为，至《玄秘塔碑》和《神策军碑》，柳体书法已大器成矣。它一变中唐肥腴之风，用笔骨力深注，爽利快健，以方为主，济之以圆，且在蹲锋与铺毫之间显示瘦硬劲挺之线条，这便是“柳骨”。柳体在结字上，也似颜真卿书正面示人，左右较均衡，但纵长取势，且中密外疏。柳体法度森严，面目又变颜体之肥而为清劲挺拔，瘦硬通神，在晚唐以一种新的书风及其劲利之美引起了人们对柳体的赞赏。



柳公权《玄秘塔碑》

七十岁以后的十年中，柳公权又进入了一个新的发展时期，此阶段书碑记载很多。据《金石录》所载，有《商於新驿记》、《山南西道节度使王起碑》、《牛僧孺碑》、《太子太傅刘沔碑》、《普光王寺碑》等十余碑。从中可以看到柳公权似乎想继《玄秘塔碑》和《神策军碑》淋漓尽致地展露出柳体风采后，再创一新的境界。他欲以淡拙渗透笔法，以平易渗透结体，以古雅渗透气韵。因此中期那种刀切钢铸般的用笔就有所收敛，抛筋露骨的结体有所隐匿，森严峻峭的风棱有所婉约。八十岁后，柳公权依然让生命与书艺交互滋养，生命在书法创作中延续，书艺又为其生命润色辉映。从其晚年的代表作《复东林碑》中可以看到他生命中最后一抹光辉映染在书丹的字里行间。那已不是朝阳般的充满蓬勃生

机的光辉，也不像灼灼当午的炎日，而是一片灿烂的晚霞，是宗匠晚年的心智所悟，是书魂凝结而成的“舍利子”。

柳公权成功的桂冠既是由辛勤刻苦的荆棘编成，又是站在巨人的肩头上去摘取的。他善于吸取此前所有书法大家的智慧与成果，融会成自己的一家书艺。如果说虞世南、欧阳询、褚遂良等追求的是初唐的一种法则，张旭、颜真卿等展现的是盛唐的一种气象，而柳公权的楷书是对唐楷法则的总结，他的书法成就成为晚唐书坛一道亮丽的风景。

柳公权是楷书法则的终结者——论者如此认为。

第七章

两个王朝的过渡

第一节　散圣杨凝式

齐胸高的荒草间有几个人在扒拉着寻找着。他们看见了一截残存的墙，于是像蛇一样从草丛里游了过去。拨开倚墙而立的蒿草，墙上显露出一片褪了色的墨迹。其中有个叫黄庭坚的中年人读起了墙上墨书："院似禅心静，花如觉性圆。自然知了义，怎肯学神仙。"顿了一顿，他高兴地说果然找到杨风子的题壁诗了。有人说左边还有一段别人的跋语呢，接着念道："少师真迹满僧居，只恐钟王也不如。为报远公须爱惜，此书书后更无书。"黄庭坚说这是冯瀛王次子的题诗，众人闻言即手之舞之，足之蹈之……

他们所说的杨风子，即是五代时书法家杨凝式。

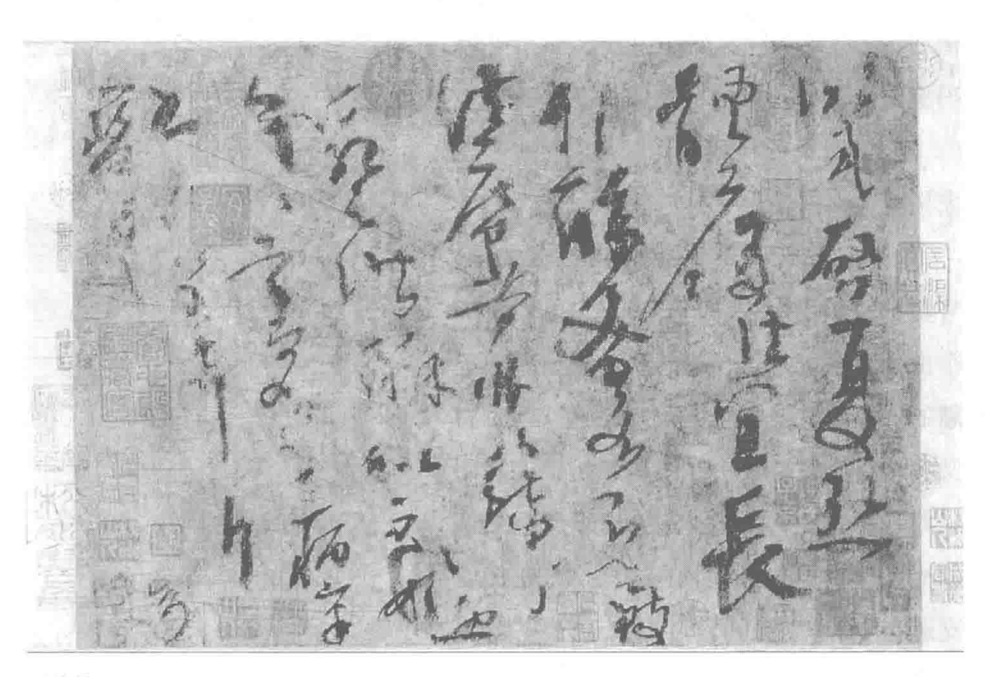

杨凝式像

杨凝式（公元873—954年），字景度，号虚白，华阴（今陕西华阴）人，出生于一个世代官宦之家。杨凝式从小就显示出聪慧的天分，富有文才，但他肤色稍黑，身材又稍矮小。黑矮瘦小并没有影响他在唐昭宗时考中进士，这或许多少沾了点他父亲的光。金榜题名后他便踏入仕途，先任度支巡官（管理财税的官），后又迁升秘书郎。杨凝式出道时正逢上唐末的乱世，他父亲

杨涉官至宰相，但诸侯争雄的形势使他这个宰相当得很苦很累。最后，唐王朝还是被朱晃无情地取代了。

据《五代史补》记载，唐天祐四年（公元907年）夏，朱晃篡唐，改国号为梁（也称后梁）。杨涉将主持送传国玉玺给后梁太祖（朱晃）。杨凝式劝谏其父说："大人为宰相，而国家至此，不可谓之无过，而更手持天子印授以付他人，保富贵，其如千载之后云云何？其宜辞免之。"当时，后梁太祖朱晃害怕唐室大臣不利于己，常私下派人四处探访群臣的言论，官宦人家有许多人因此遭祸。杨涉此时也常有自身难保的感觉，听了儿子的话后他非常害怕。杨凝式也害怕自己的这番话被人听去，真的给杨家带来灭顶之灾，于是在家里躲了好几天。幸好隔墙无耳，父子俩的话没有被外人听去。等朱晃登基后，又让杨涉继续当后梁的宰相。杨凝式也当上了殿中侍御史、礼部员外郎，后又历仕后唐、后晋、后汉、后周四朝。因其曾官拜太子少师，所以世称"杨少师"。由于五代政变叠加，动荡混乱，为求隐身自保，杨凝式便佯疯自晦，因此，时人又送给他一个"杨风（疯）子"的绰号。

杨凝式虽不是洛阳人，但他的一生却与洛阳结下了不解之缘。首先，他长



夏热帖

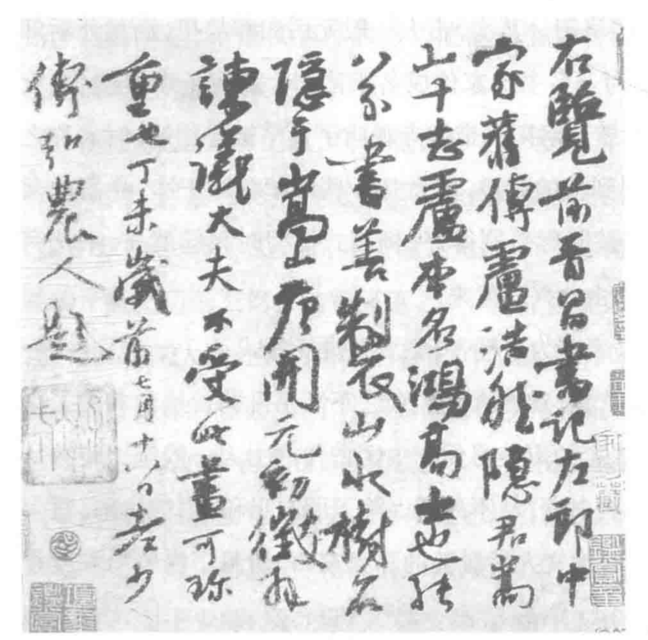
期在洛阳为官，辞官后又定居洛阳。其次，古人一般死后归葬故里，而他死后却葬在洛阳。最重要的是，作为一名书法家他成名于洛阳。他有一个习惯，喜欢游览寺观，兴之所至，咏诗题壁。洛阳一带的寺观庙宇几乎被他题遍，时人称之为“壁书”。许多寺庙为了得到他的字迹，特意把一些墙壁粉刷干净，企盼他前来挥毫题写。哪家寺庙的影壁回廊粉刷得好，杨凝式挥写时兴趣就高，书法写得好参观的人多，寺庙的香火由此兴旺起来。

张旭和怀素之后，以书写表演为乐趣者，则要首推杨凝式了。

杨凝式有着极强的表现欲，喜欢在大庭广众之下狂书乱写。这种非文人化的做派，显然有别于古典书法家的审美习俗。中国古代的士人一般都比较矜持保守，视书法为旁门小道，深居书斋，从不外露。除了朋友唱和、书信往来，很少轻易示众。杨风子却从不顾忌为文人所耻笑的那套东西，看见了白壁粉墙就技痒难熬。

从杨凝式劝谏其父的言语看，他是没有一点疯癫的，但谁又能保证自己的心智是完全正常的呢？加之遇上特殊的时代，朝廷内外充塞着混乱、猜忌和仇恨，杨凝式敏感而脆弱的心理被逐渐扭曲，原有的变态心理又被进一步强化，使得他对身处其中的官场充满了担忧和恐惧。若无其事地混日子变成了一种负担，于是装疯卖傻便成为他的一个自然选择。本来是一个极不自由的时代，言行处处都得循规蹈矩，但披上“疯子”外衣后，一切都可以无所顾忌，这是杨凝式的一个极高明的生存策略。特殊时代的特殊之举果真“救”了杨凝式，使他没有成为众矢之的。但他也没有沉沦下去，他在曲折地走一条能保护他自己的人生之路——他活了八十二岁，比那些表面清醒而实际昏庸的官僚同辈享年更长。

据《宣和书谱》记载，杨凝式是一个典型的狂放型书家，平时进行书法创作，很少独自一人关在家里。他不喜欢尺牍之类的案头小件，而特别倾心大幅书写。由于其是“疯子”，故无人请他书碑。又由于五代时尚无大纸供他使用，因而，他只好选择墙壁这一载体。他在众目睽睽之下纵横挥洒，将创作过程（表演）与创作结果（作品）一同奉献给观赏者。史载其“居洛下十余年，凡琳宫佛祠墙壁间，题记殆遍”，在洛阳成了一道亮丽的风景。杨凝式以寺观题壁的方



卢鸿草堂十志图跋

式，既满足了自己的书写表演欲望，也留下了在别处难得一见的巨幅书作。这些寺观题壁，书写之后，即得到“僧道等护而宝之”，所以，直到北宋时还有无数文人书家前往观赏，并留下许多发自内心的赞叹。

从表面上看杨凝式是颠狂的。但正是由于他的佯狂的独特性，在时代转换的关键时刻发挥了重要作用，这就是他在书法作品中注入了抒情的因素，从而开启了宋代“尚意”书风的先河。颠张狂素、颜筋柳骨都对杨凝式书风的形成产生过影响。当然，由于唐代政治统一和国力昌盛，人们在书写草书时会将其抒情性规范于严整之中，寄情感于法度之内，带有明显的时代烙印。五代时则由于军阀混战，王朝更迭，社会进步，审美变化……注重抒发个性的书法形式应运而生。杨凝式就是这个时代的杰出代表。他虽然佯狂终身，但骨子里却追求“天真烂漫”。只要遇见一堵粉墙，他便会用一支毛笔尽情挥洒去心中块垒。他不太讲究“法”的形式，与唐人草书相比，又增加了一点自己的东西，被认为“散僧人圣”或“不衫不履”。但这正是杨凝式的独到之处，他的书法特别注重抒情性的点画与线条的创新。他有着深厚的功力，用笔骨力洞达，具有敏锐而精确的造型能力。杨凝式在书法创作中表现出新的艺术特色，就是抛弃了唐楷横


晝寢乍興輖飢正甚忽蒙
簡翰猥賜盤飧當一葉報
秋之初乃韭花逞味之始助
其肥羜實謂珍羞充腹
之餘銘肌載切謹修狀陳
謝伏惟鑒察謹狀
七月十一日 凝式 狀

韮花帖

平竖直、整齐划一的法度限制，继承和发展了魏晋唐人“狂草”的传统，并使其带上了倾泄个人心中愤郁的抒情特征。杨凝式留存下来的墨迹与帖本，除《夏热帖》稍见狂放外，余者皆表现为循规蹈矩，清刚中见淡远，流便中见萧散。论者以为这只是杨凝式向我们展示的其书法创作的一个方面，另一个书法世界则是被时间淹没、无法为今日复原的题壁书法。但我们可以感知那可是一个电闪雷鸣、风狂雨骤的书法世界！

杨凝式的书法对后世影响是巨大的。从历代书法家对杨凝式书法作品的评价中，我们可以看出，一方面对杨凝式的书法作品，特别是对《韭花帖》表现出的疏朗而秀逸的布局，顿挫而有序的线条，略有欹侧而不失平衡的间架结构所呈现出的美给予了极高的评价；另一方面又指出了杨凝式的书法作品在创新过程中所显现的不足。如杨凝式在他的《夏热帖》、《神仙起居帖》等不衫不履的书作中，除了“率性而为”的自由抒写外，存在着一些生硬的拼凑痕迹，但这并不影响杨凝式对书法艺术的贡献。

杨凝式留给今人的仅有四件墨迹，即《韭花帖》、《神仙起居帖》、《夏热帖》和《卢鸿草堂十志图跋》。从杨凝式的书法风格上看，他是初学唐代的欧阳询、

颜真卿和柳公权的书法并从其中脱化出来，后入二王之妙。从他存世的作品来看，杨凝式是极重感觉来写字的，他好像不受理智的约束，纯属即兴式的创作，想怎么写就怎么写，没有程式可鉴，没有规律可循，一切随心所欲，这就是他的书法作品最大的与众不同之处。例如他的楷书《韭花帖》明显带有行书的笔意，从整体看，《韭花帖》整幅作品排列还算整齐，字大小比较匀称，但仔细审察，一点一画，或粗或细，或虚或实，或方或圆，或柔或刚，都似信手拈来，毫无雕饰造作之感。在用笔上，笔纵墨润，抑郁勃发，并且字形攲侧，仿佛东倒西歪，而重心却非常稳定。他巧妙而自然地把欧阳询方硬内敛的笔法与颜真卿疏宕外拓的笔法交织在一起，在结字上把欧字森严险劲的风格与颜真卿朴茂宽绰的风格糅合在一起，加之不激不厉的气势贯穿了疏朗的布局，令人耳目一新。最巧妙的是《韭花帖》在字距的排列上，行距均拉开至极限，然而其行气纵贯而疏朗空灵，因此在行款上可以说是独树一帜，为前代所未有。通篇章法清朗，每字的四周空旷，使字的动态姿式充分显露。黄庭坚观览后写诗赞曰：

世人尽学兰亭面，欲换凡骨无金丹。
谁知洛阳杨风子，下笔便到乌丝栏。

第二节 黄荃和黄家富贵



黄荃像

观赏中国花鸟画时，看着那些水墨勾勒五彩设色的奇花异草和珍禽鸟虫，总能唤起一种抒情的诗意。在传统的审美语境中，清幽的兰竹代表了傲然独立的高洁胸怀，飞翔的苍鹰寄托着桀骜不驯的勇猛精神，彩蝶和鲜花则寓意着纯洁美好的情愫……品评花鸟画时不能不说到黄荃。这位生活在十世纪中叶的画家，应该算是中国花鸟画历史上第一个

真正意义上的大家。黄荃继承唐代花鸟画传统，精准的线条勾勒配以绚丽的色彩，所画物象情态生动，并以“黄家富贵”的艺术特色流芳后世。

黄荃（约公元903—965年），字要叔，四川成都人，五代时西蜀画家，其主要创作活动集中在后蜀时期。史料中很少记载黄荃出生的家庭背景，同为四川人的北宋黄休复在《益州名画录》中称其“幼有画性，长负奇能”，十三岁时即师从名家学习绘画。五代十国时中原大乱，入川避难的画师很多。动乱对国计民生是祸害，但对于敏而好学的黄荃来说，是上苍赐予的一份幸运，使他有机会直接向刁光胤、滕昌佑、孙位等名画家学习。黄荃十三岁时师从的即是名画家刁光胤。

据《宣和画谱》记载，刁光胤为京兆（今陕西西安）人，唐天复年间避难入蜀。刁光胤擅画湖石、花竹、猫兔、鸟雀，性情高洁，交游不杂。豪贵之家及好事者收得其画，视为珍宝，均传于子孙。刁光胤看黄荃人物俊秀态度诚恳，于是收其为徒，亲授笔法。黄荃除吸收刁光胤花鸟画的长处外，还遍习诸家技法，画人物学孙位，画山水学李升，画花卉蝉蝶学滕昌佑……这几位老师的技法各不相同，却都是唐末五代时期的丹青高手，代表了当时绘画的最高水平。他们的作品对黄荃画风的形成起到了积极作用。



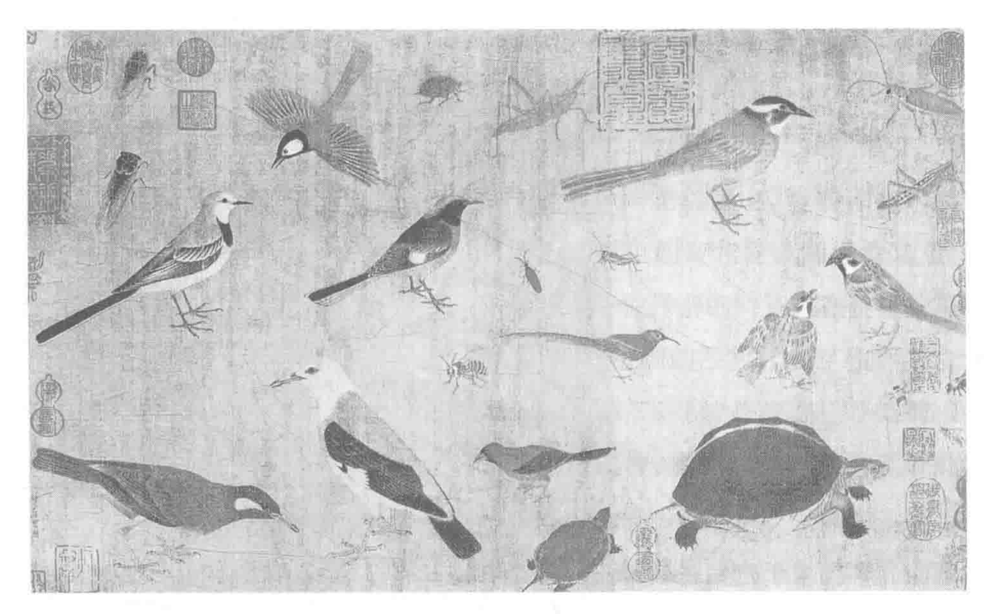
溪芦野鸭图

此外，亦为避祸入蜀的赵德玄携有隋唐名画百余件，皆皇室藏品之散失者。黄荃非常幸运地看到了这些真迹，并心摹手追向前辈画家学习。唐玄宗时的山水画名家郑虔、唐睿宗时的画鹤名家薛稷等等，他们的艺术特色都被黄荃有所汲取。由于黄荃"资诸家之善而兼有之，无不臻妙"，同时又能对老师的技法有所"损益"，达到"超师之艺"的水平，因而在传统技法的继承上获得了极大的成功。在此基础上，善于思考的黄荃将花鸟画提升为独立的画科，为适应表现形式而对技法作出了新贡献。

黄荃的成功与他所处的时代、所居住的地理环境密不可分。

十国中的前蜀、后蜀皆在四川建国。这里僻处西南，山川险阻，少有战祸，生产力未受破坏，且物产富庶。商业经济的发达为艺术的发展提供了生存空间，西部文化中心也逐渐形成。在吴道子数次入蜀的影响下，唐代中后期就不断有画家自中原入蜀，其中最有名的有卢稜伽、赵公祐、范琼、陈皓、彭坚等，这对于西蜀画坛的繁荣起到了一定作用。唐末入蜀避难的画家更多，他们在更深更广的层面上带来了中原文化，其创作活动亦推进了西蜀绘画的发展。

据黄休复的《益州名画录》记载，当时道释人物画在西蜀非常盛行。大圣



写生珍禽图



湖岸寒禽图

慈寺内有许多名家绘制的壁画，如翰林待诏杜龀龟创作了畀庐佛、十二面观音、菩萨、罗汉等；翰林待诏杜敬安创作了北方天王、无量寿福等；画僧惠崇和尚也创作了不少作品。每逢风俗节令、喜庆寿典和祭祀等活动，蜀地要绘制道释鬼神等题材的壁画，如钟馗打鬼图就很盛行。光天元年（公元918年）前蜀先主王建去世，由画家赵德齐与高道兴合作，画陵庙守护神、车辂仪仗等一百多堵壁画。前蜀后主王衍穷极奢侈，《五代史》载他在咸康元年（公元925年）奉母同游青城山，令“宫人皆衣道服，顶金莲花冠，衣画云霞，望之若神仙”，宫中则“壁上五彩画，图青山碧水，珍禽异兽”。无论是衣画云霞还是壁上图青山碧水、珍禽异兽都需要大量画工。宫廷的提倡使画师业务兴旺。

前蜀先主王建和后蜀后主孟昶都很重视收集并保护绘画作品。中唐时代成都画家赵公佑善画佛道鬼神，尤以画天王著名，在成都寺庙内画像甚多。武宗会昌年间灭佛，到唐末唯存大圣慈寺文殊和天王四堵，并有颜真卿题字，时称二绝。当时王建要在该寺增建学院，下令不许损坏壁画。孟昶于广政十七年（公

元954年）庆贺寿诞，大臣安思谦把晚唐时名画家张素卿所画的十二幅《十二仙真像》奉上。孟昶非常高兴，命翰林学士兼礼部侍郎的欧阳炯次第赞之，以恭楷题记，交内府倍加爱护。

黄荃在十七岁时即因善画供奉前蜀后主王衍。后蜀先主孟知祥即位后，授他为翰林待诏，司翰林图画院事，即现在的国家书画院院长。后蜀后主孟昶时，黄荃命交华盖，被赐予金紫绶带，加官衔为如京副使。他当过最大的官职是后蜀的户部尚书兼御史大夫。户部管理一国之财政，黄荃理财精打细算，在当时留下很好的口碑。也许经历过家国大事，深谙上层社会的审美取向，也许是性格使然，黄荃特别擅长勾勒精细、色彩富丽的工笔花鸟。在孟昶的授意和黄荃的操作下，后蜀于明德二年（公元935年）创办翰林图画院，将许多民间画家搜罗入内，并于画院中设待诏、祗候等职，这是中国绘画史上有正式画院之开始。黄荃对画家们礼遇优渥，这大大提高了画家的地位和创作积极性。画院有“按月议疑”制度，每月集会讨论绘画中遇到的疑难问题，这对互相切磋并在竞赛中提高技艺起到了推动作用。



荷花图

黄荃经历了前蜀、后蜀及宋初，供职宫廷画院长达四十多年。

据《益州名画录》记录，西蜀广政二十六年（公元963年），宫内八卦殿落成，孟昶命黄荃在四壁画上花鸟雉兔。黄荃奉命创作，耗时数月精心绘制，终于按期完成了任务。时有使臣到此殿进呈雄武军所贡白鹰。孰料白鹰见到壁上所绘雉兔，误以为活口，两眼顿时发亮，腾空而起，朝着一只野兔冲去，却撞在了墙上。白鹰一次又一

次地向墙上的“活物”扑去，直至筋疲力尽倒在地上。使臣和在场者无不看得目瞪口呆。孟昶非常高兴，觉得很有面子，称黄筌为“当代奇笔”。孟昶又命翰林学士欧阳炯撰写了一篇《壁画奇异记》，以记录黄筌的高超画艺和因绘画引发的宫中奇事。欧阳炯在这篇记述文中写道：“六法之内，以形似气韵为上，筌之所作，可谓兼之。不然者，安得粉壁之中，奋霜毛（指鹰）而欲起；彩毫之下，混朱顶（指鹤）而相亲。而又观彼白鹰，盼乎锦雉，俨丹青而可测，状若偎丛；掣绦旋以难停，势将掠地。举斯二类，兼彼群花，四时之景堪观，千载之名何尚。”

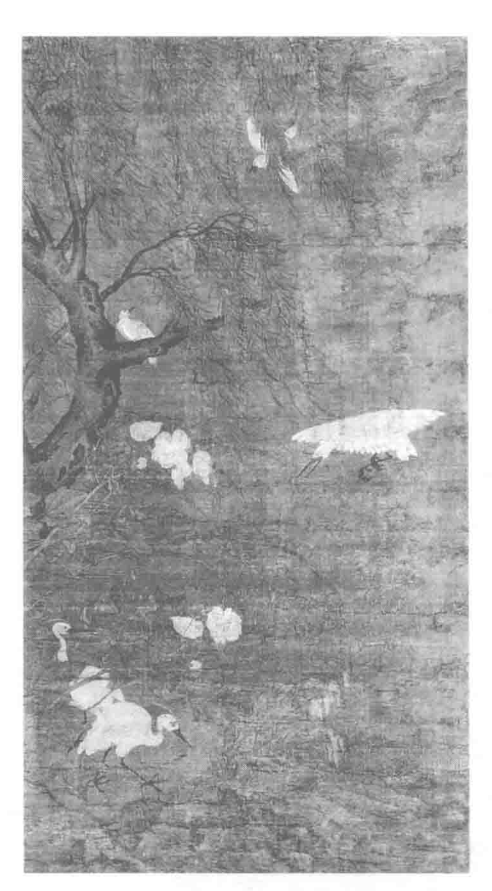
这则记载使后人得以形象地领略到黄筌花鸟画的生动和逼真。

蜀主孟昶喜得唐代大家吴道子所画的《钟馗图》。他将画作悬挂于宫内墙壁，欣赏画中钟馗左手捉鬼的孔武强悍之状。他发现钟馗的右手二指欲刺向鬼目，虽正气凛然，然而与他的欣赏品位有些差异。作为艺术爱好者的孟昶嫌其微疵，右手二指似乎不足飙力，指示黄筌改用拇指刺鬼，更显豪气。黄筌得令后反复观摩思索，感觉难以下笔修改。黄筌认为吴道子是前辈高人，自当尊重学习。画中右手二指欲刺鬼目，实有千钧之势，力祛邪恶令人叹服。改画拇指有违艺术规律，可是圣意难为……苦心冥想之后，黄筌决定重新摹写一幅，这样既尊重了前人的原创，又不违背蜀主的意愿。好在孟昶也是艺术行家，看到黄筌呈上吴道子的原作与他刚刚完成的作品，不仅不加责难，反倒对黄筌体现出来的严谨、认真和一丝不苟的精神大加赞叹。

又传说黄筌在宫殿中画了仙鹤的六种姿态：唳天——举首张喙而鸣，警露——回首引颈上望，啄苔——垂首下啄于地，舞风——乘风振翼而舞，梳翎——转项毨（整理）其翎羽，顾步——行而回首下顾。孟昶对黄筌富有创意的画作大为赞赏，这个宫殿因而改名“六鹤殿”。

传说依附着杜撰的可能，幸好黄筌有画迹留存。

在北京故宫博物院的绘画馆里，珍藏有黄筌的《写生珍禽图》，从中可以欣赏到这位大画家的精细画艺。画面中的麻雀、白头翁、白鹡鸰、红尾鸡、蜂虎、知了、天牛、蜜蜂、金龟子、细腰蜂——二十多种昆虫和鸟雀，虽然种类不同状态各异，但每只动物或左或右或俯或仰，它们的造型非常准确，造型栩栩如生，排列于画幅中显得十分和谐。


柳树花鸟图

作为写生作品，画家强调了写实的准确生动。每一种鸟虫的特征，如形体结构、羽毛鳞甲，都准确地表现了物种的鲜活形态。画家采用双钩填彩法，先用细劲的线条画出轮廓，然后再施以色彩，恰如其分地表现出所画对象的质感。质感，也是这一件作品的突出特色。比如那只老龟的龟壳生铁般坚硬，似乎可以敲出声来。蝉儿的蝉翼薄得似乎透。天牛的触须似乎正在微微翕动……画面中两只麻雀相对而立，小麻雀展翅向前，张开小嘴露出一副嗷嗷待哺的样子。而老麻雀似乎刚刚飞回，无食可喂的窘迫使它略微低首，显得无可奈何惹人垂怜。小蜜蜂似乎正俯在花蕊中吸食花蜜，它敛足振翅，摆出一副随时飞走的姿态。画幅下方的两只乌龟不紧不慢地向前爬行，大龟的眼睛笃定地望着前方，紧随其后的小龟则探头探脑稚气十足，其情态让人忍俊不禁。

一千多年前，西蜀宫廷画家黄筌把二十四种鸟虫精心描绘在绢素上，本意只是为了让儿子黄居宝作为临摹的稿本。他绝不会想到，这幅在他看来不是作品的画稿，竟能够成为流传千年的经典，跨越时空。当后人欣赏到这幅已经泛黄但栩栩如生的画作，透过笔墨似乎能看到一位父亲无言而深厚的舐犊之情。

黄筌的努力也获得了回报，其子黄居实、黄居宝和黄居寀同为翰林图画院待诏，并形成了黄家画派。黄居寀擅绘花竹禽鸟，精于勾勒，用笔劲挺工稳，填彩浓厚华丽，其花卉翎毛形象逼真，妙得自然。与父亲合作绘饰宫殿墙壁和宫闱屏幛，其数不可胜记。黄居寀入宋仍任翰林待诏，尤得太宗看重，授光禄丞，

委以搜访名画，鉴定品目，一时侪辈莫不敛衽。北宋淳化四年（公元993年）出使成都府，时年六十一，在圣兴寺画有《龙水》、《天台山》、《水石》等壁画。《宣和画谱》著录其作品有《春山图》、《春岸飞花图》、《桃花山鹧图》等332件。传世作品有《竹石锦鸠图》册页、《山鹧棘雀图》轴等。其兄黄居实和黄居宝虽有画名，但英年早逝，名声不及黄居寀。



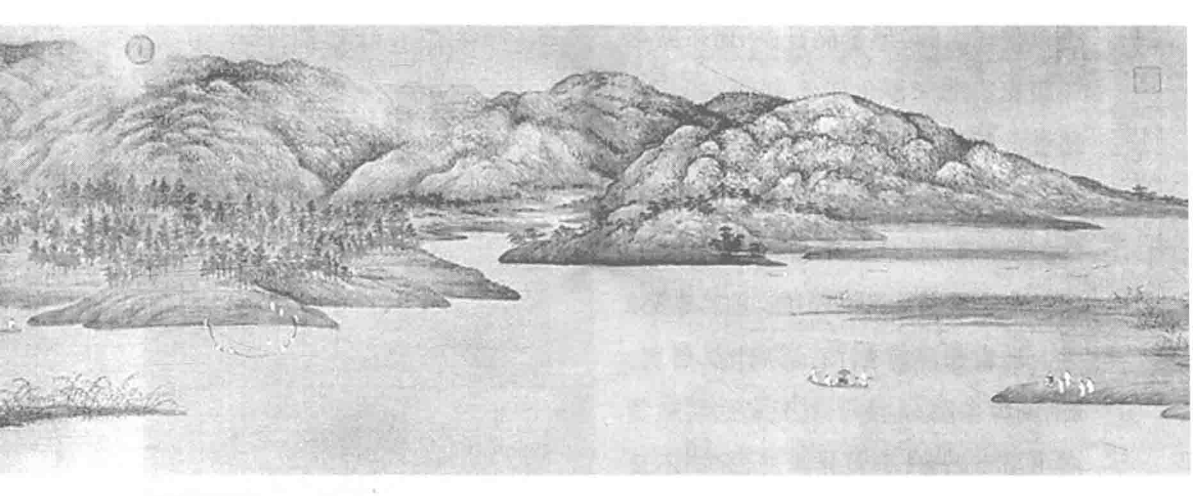
构鹤遐龄图

孔六庆先生所著《黄荃画派》一书中如此评论——黄荃画派在五代西蜀形成的原因是：一、得力于唐代中原传统绘画的正传；二、得力于西蜀宫廷的重视，得力于孟旭的重用；三、得力于西蜀自然环境的优美；四、得力于时代审美往细腻的情感方面的发展；五、得力于黄荃父子将杰出的绘画才能专注于花鸟画画科；六、得力于历史留给此时的花鸟画一个极大的尚待发展之时空环境。集上述诸种因素，使黄荃画派影响了北宋画坛近一个世纪。

到北宋初年全国统一，黄荃随后蜀后主孟昶归宋，到京城汴梁（今河南开封）后授以太子左赞善大夫官职。黄荃是位勤勉的画家，五十余年间笔耕不辍，非病不休，非老不息，年八十而殁。

第三节　江南人董源

董源的传世名作《潇湘图》卷于明末归河南袁枢收藏。崇祯十七年（公元1644年），袁枢的家乡睢州城被李自成率兵攻破，袁家藏书楼内数万册藏书和历



潇湘图局部

代名家字画毁于一旦。《潇湘图》卷由袁枢随身携带至江苏浒墅才免遭兵燹之灾，清初王铎曾为此事作跋记于画端。该画在清代入藏于内府，溥仪出宫时带到长春，抗战胜利后散失民间。1952年由张大千捐卖给中国政府，入藏北京故宫博物院至今。《潇湘图》的递藏过程——特别是近代部分，间接反映了中国所经受的苦难历程。

董源，生卒年不详，一作董元，字叔达，江西钟陵（今江西南昌）人。五代十国时南唐画家，主要活动集中于南唐中主李璟和后主李煜时期。

南唐的君主姓李，中主李璟和后主李煜又雅好文学且多才多艺，许多人以为他们即为大唐李姓王朝的后裔，其实不然。唐末藩镇割据，天下大乱。其中南吴是江南较有实力的藩镇之一。吴国在杨隆演嗣位后，政治混乱，人心不稳。大将徐温通过权力斗争逐渐独掌吴国大权。海州人徐知诰，少孤流落，后来被徐温收为养子，并且借助徐温的势力掌握了吴国的权柄。徐知诰一方面对杨氏旧臣竭力怀柔，另一方面则积极扶持自己的政治势力。经过二十余年的苦心经营，在徐知诰身边聚集起了北方士人与江南豪族两大势力集团，史评其“羽翼大成，伸佐弥众”。终于在吴天祚三年（公元937年），徐知诰废黜吴帝杨溥，登上皇位，国号大齐。次年，徐知诰受高人指点，假托自己是在战乱中流落民间的李唐王朝的直系后裔，巧妙地改姓名为李昪，改国号为唐。于是，在五代十国的乱

世中，以继承唐祚为己任，追求天下统一的南唐国走上了历史舞台。

先主李昪的“息兵安民”国策，造就了江淮地区和平安定的社会环境，促进了南唐经济文化的繁荣发展。同时，南唐也是一个艺术的王朝，它在文学、美术、书法、音乐等方面都取得了卓越的成就。李昪设太学，兴科举，广建书院画院。安定富强的南唐成为饱经战乱沧桑的文人士大夫理想的栖身之所。江北士人多流落至此，史称“儒衣书服盛于南唐，文物有元和之风，北土士人闻风至者无虚日”。南唐的社会文化之盛，在五代十国甚至中国历史上所有的割据政权中都是绝无仅有的。先主李昪重视文教的直接成果便是培养出了以诗词翰墨留名历史的后主李煜。昪元七年（公元943年），先主李昪驾崩，子李璟继位。



龙宿郊民图

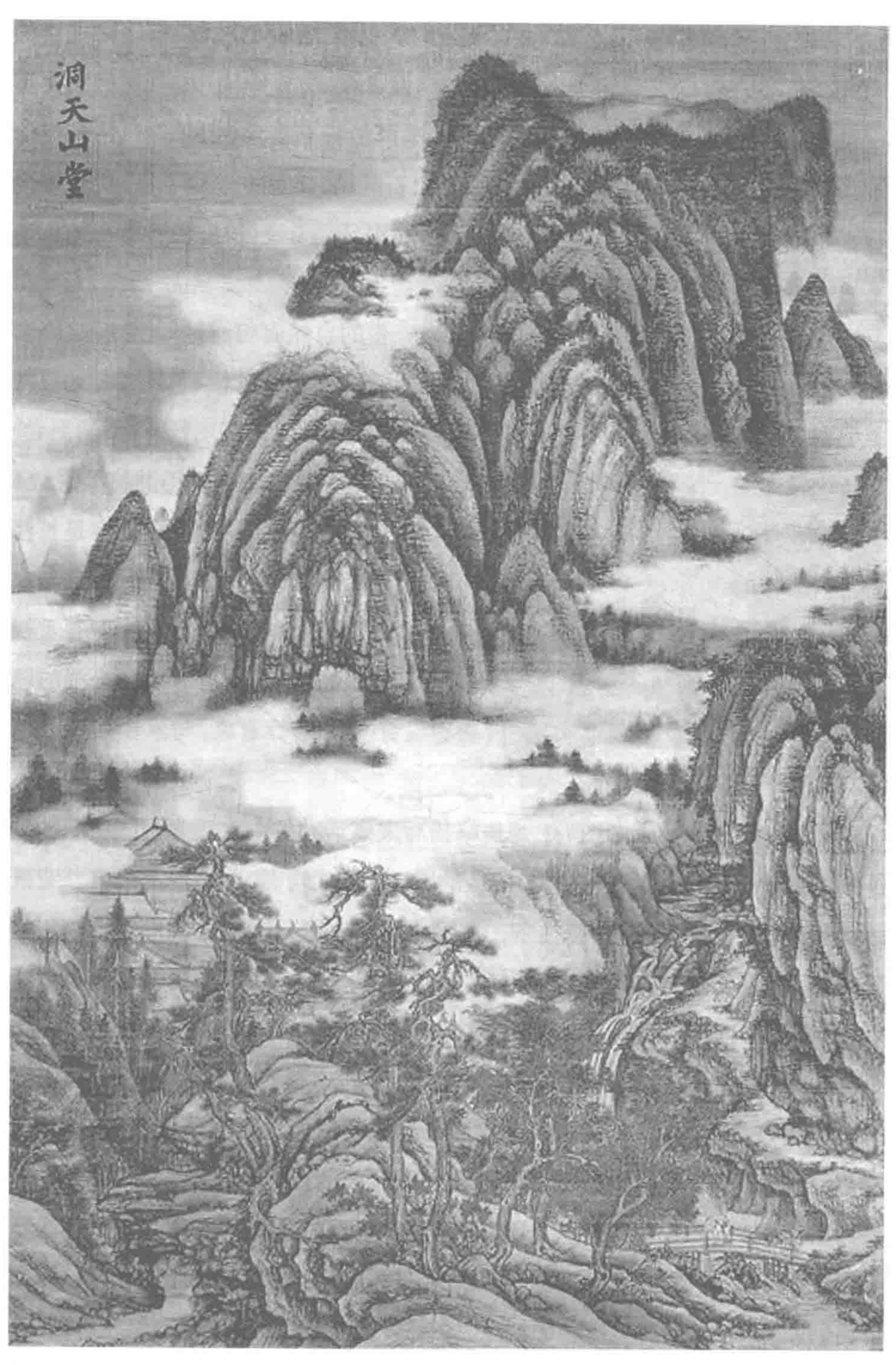
保大十三年（公元955年）至交泰元年（公元958年），后周三度入侵南唐。南唐始终处于被动防御的不利局面。寿州一战，周世宗柴荣御驾亲征，南唐军一溃千里。李璟上表柴荣对后周称臣，去年号，尽献江北之地。为避后周锋芒，李璟迁都洪州（今属江西省），称南昌府，自此偏安一方。

董源就在此时登上了历史舞台。董源擅画，自称“江南人”，但文史资料中没有提及他师从哪位画家。后世艺术史家根据其作品风格推测，董源早年学习过李思训，亦以王维为宗。董源和李思训与王维不是同时代人，他的师从是临习前人作品，完全是私淑的意思。历史记载中也没有董源的家世背景。但从他能得观前辈画家的作品和自己具有深厚的绘画功力考量，他曾接受良好的教育，董家应该是南昌一带的豪族大户。

在中国漫长的封建社会中，官本位的观念根深蒂固，没有官籍的家庭即便再富有，其社会地位也不会很高。董家能跻身南唐的上流社会，机会得之于李璟将都城从金陵迁往南昌。李璟的执政能力不可与其父亲媲美，但在偏安一方后安抚内部还是可以的，加之他又是一位具有艺术鉴赏力的皇帝。李璟到南昌后闻知董源的画名，下诏礼聘其为翰林图画院画师。换了一般画家，这可是个在君王面前展示自己才华的美差，可董源婉言拒绝了礼聘。董源家在南昌城北据有一大片茶园，而董源嗜茶如命且十分喜爱自家那片风光旖旎的茶园。李璟了解了底里，花大钱征用茶园，改造为皇家北苑，并委任董源为北苑副使，其前提是要他兼任翰林图画院画师。这样的条件是无法抗拒的，董源无可避免地进入体制，成为南唐的宫廷画师。

随着政治地位的升迁，董源的绘画艺术有了施展的舞台，其山水画得到李璟的垂青。保大五年（公元947年），元日大雪，李璟召集群臣登楼赏雪，摆宴赋诗。董源和当时的肖像画家高冲古、仕女画家周文矩、界画家朱澄和花鸟画家徐崇嗣等合作绘制大画《君臣赏雪图》，画中的雪竹寒林由董源主绘。董源才艺广博，还兼工人物、龙水、牛虎等画科。当时有不少权贵之家请董源绘制龙水屏风，享誉颇高。相传李璟曾召冯延巳议事，其行至宫门逡巡不敢进，误以为宫娥着青红锦袍当门站立。冯延巳细视之，乃琉璃屏上董源所画仕女也。

董源常奉旨与画院内享有盛名的画家们——王齐翰、卫贤、周文矩、顾闳



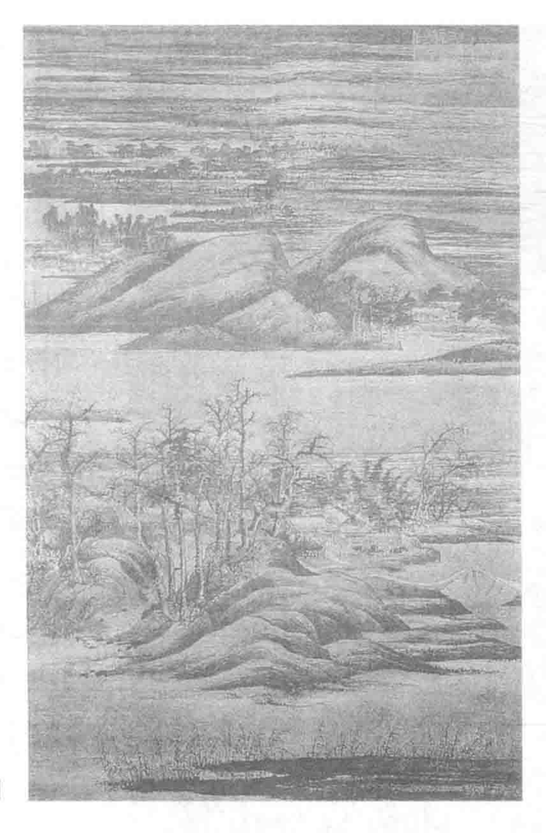
洞天山堂图

中、赵幹等合作。这期间王齐翰的《勘书图》、周文矩的《重屏会棋图》、卫贤的《高士图》、赵朴的《江行初雪图》等皆为传世之作，尤以顾闳中的《韩熙载夜宴图》最为著名。他们或画人物或画山水，画风虽各有小异，但总体风格基本一致。其山水画皆以细笔为主，用墨辅之，山石陡峭，多北方地貌特征，尚未表现出江南地区的独特风景。董源在其他画科的作品已无迹可寻，但他首创的江南水墨山水画为其赢得了不朽的名声。

董源运用披麻皴和点苔法来表现江南一带的自然面貌，神妙地传写出峰峦晦明、洲渚掩映、林麓烟霏的江南景色。他用笔甚草，近视几不类物象，远观则景物粲然，在技巧上富有创造性。他的名作《夏景山口待渡图》和《潇湘图卷》将夏天江南的丘陵、江湖间草木畅茂、云气滃郁的特有景色表现得淋漓尽致。

宋代沈括称他“多写江南真山，不为奇峭之笔”。董源所画山形，多是长江中下游一带的丘陵，大都为坡陀起伏，土山戴石，很少作陡峭斩绝之状。这与略早于他的荆浩所表现的气势雄伟的北方山形正好形成鲜明的对比。董源很重视对山水画中点景人物的刻画，每每都带有风俗画的情节性，有时实为全画的题旨所系。虽形体细小，简而实精，人物皆设青、红、白等重色，与水墨皴点相衬托，饶有一种秾古之趣。

董源的代表作《潇湘图卷》是一幅描写人事活动的山水画卷。画面中沙碛平坡，芦苇荒疏，江南水泽汀岸。有人物若干，伫立吹奏，迎接船上来客。背景水面空阔，山色郁葱，有渔艇往来。关于此图的主题目前还没有考证出确切的结论，但从画法和意境来分析，确属“平淡天真，一片江南”的典范。山势自卷首而起，以花青运墨勾皴，不用披麻皴而用点子皴。为了表现透视的深度，山峦上的小土丘自近至远由大渐小、由疏渐密，墨点也有疏密浓淡的变化，显出密密杂杂的杂树势态。山凹处留出云霭雾气，造成迷蒙淡远之感。近处的树木，同样用点子来表现，但点子所赋予的形象却变全树为茂叶。林木成排而列，远近高下参差，林中隐约露出渔村茅舍。芦苇画得稍纤巧，但仍不脱写意之趣。整个画面远看近树远山历历分明，近看则全是点子，令人眼花缭乱。水面计白当黑，通过坡岸和山坳的盘折穿插及设色的浓淡变化，显得山清水秀曲径通幽，具有十分感人的艺术魅力。



寒林重汀图

《龙宿郊民图》是件大作，画家在这件几近长方形的立轴上采用平远法构图。从画面右下的近景开始，将土坡由下向上层层叠架，与中景的峰峦连成一脉。而山的两侧，右为山坳谷地，有小径通往后方。左为曲折蜿蜒的河流，切割左右两边的矮丘、沙洲或坡陀，一直延伸至画面上方的远景。整幅画面展现了江南一带平远旷阔的景观。《龙宿郊民图》为一幅设色作品，墨成之后，先以赭石打底，山脚、石脚所见浅绛色即是，上方再用石青、石绿罩染，通幅色彩鲜艳、景色富丽。在石青、石绿和赭石等矿物颜料下，可清楚见到水墨的痕迹。画家以长披麻皴描绘土山疏松的质理，画树干和枝叶则用浓墨勾勒、点染，增加苍茫浑厚的气息。本幅所绘的山川风貌，不作重峦绝壁、崭绝峥嵘之势，而是浑圆秀润的优美景致。山顶多矾头，点缀浓密的苔点；林木郁苍、劲挺，富有生意，这些皆是典型的董源风格。此外，峰顶留白，只以石绿和赭石敷染，乃是以颜色捕捉自然之景。沈括《梦溪笔谈》记载："董源画《落照图》近视无功，远观村落，

杳然深远，悉是晚景，远峰之顶，宛有反照之色。”《图绘宝鉴》记载董源画：“人物多用青红衣，人面亦用粉素”，在这幅作品可得到印证。河岸旁，有两船相连，数十人连臂作歌舞状，船头、岸上数人击鼓；山麓间有人家张灯于树，山舍村屋前见十余人来往，相互作揖，显示一派升平欢乐、节庆娱庆的气氛。


巨然 · 万壑松风图

五代时，青绿山水受到水墨山水快速发展的影响，有逐渐衰微的现象。董源是少数延续这类传统的画家之一。《宣和画谱》记载：“当时着色山水未多，能效思训者亦少也，董源特以此得名于时。”

董源能成为江南水墨山水画派的大师，除了前人的艺术积累和地理条件等因素外，南唐的政治、文化环境也促成了他绘画艺术的发展。与政权更迭频繁的北方梁、唐、晋、汉、周五代相比，南唐的社会政治环境要稳定得多。南朝于江南奠定的文化基础在南唐时发挥出了一定的作用。

董源在北宋中后期受到沈括、米芾、苏轼等文人的推崇。他们为董源率真潇洒的笔墨所折服。董源之所以在这个时期受到文人们的青睐，是因为这些文人画的开宗立派者推崇自然，其放达和潇散的审美趣味与董源山水画的艺术

内涵刚好合拍。

董源一生作画极其勤奋，北宋《宣和画谱》著录了内府庋藏有他的作品七十八件。观其画名，可知董源喜画夏山和雪景寒林，人物如隐士、牧人、渔归、荡桨等，这都反映了人与自然的亲密联系。

宋建隆二年（公元961年）李璟驾崩，次子李煜继位，复都金陵。此时的南唐国内政治和社会矛盾积重难返。董源年纪虽大，但他也随南唐小朝廷迁回金陵。在他以为自己老得无法作画时，有位年轻画僧投拜到他门下，这就是巨然和尚。

巨然，生卒年不详，一说钟陵（今江西进贤县）人，一说江宁（今江苏南京）人，早年在江宁开元寺出家。巨然拜董源为师，专攻江南山水一科。巨然所画峰峦，山顶多作矾头，林麓间多卵石，并掩映以疏筠蔓草，置之细径危桥茅屋，得野逸清静之趣，深受文人喜爱，被公认为是董源画风之嫡传。

北宋开宝八年（公元975年），宋太祖赵匡胤灭南唐，后主李煜被掳往汴京（今河南开封）。南唐翰林图画院自然解体，不少画院画家被胁迫到汴京，入北宋翰林图画院供职，如徐熙之孙徐崇嗣、董羽等。董源有没有随李煜北上，文史资料中没有确切记载。巨然和尚从金陵来到汴京，居开宝寺为僧。数年间巨然的画名鹊起，曾为度支蔡员外作《故事》、《山水》二轴。刘道醇《圣朝名画评》记载：其画面“古峰峭拔，宛立风骨；又于林麓间多用卵石，如松柏草竹，交相掩映，旁分小径，远至幽墅，于野逸之景甚备。”巨然又在宋朝的最高文化机构——学士院北壁绘制壁画，其精湛的画艺被当时的文人传为美谈并赋诗颂之。

画僧巨然在北宋初年，为谋求在北方的艺术地位，不得不效法李成之作，如仿李成的寒林山水，在构图和笔法上都略异于董源，但意趣仍是江南画。巨然的山水画构成虽出自董源，但自成一格。以现存传为巨然的山水画为证，他喜作竖式构图，可能是宋初北方山水画多立轴的缘故。他的山水画于峰峦林麓间多作卵石、松柏、疏筠、蔓草等。画中幽溪细路，屈曲萦带，竹篱茅舍，断桥危栈，爽气清人。这些表现内容与董源之作大体相近。不同的是除了巨然糅入了一些北方山水画的构图外，还在于巨然的笔墨与董源相比，趋于粗放，多不作云



巨然·萧翼赚兰亭图

雾迷蒙之景，但画中散发出浓重的湿润之气却不亚于董源。巨然擅长用粗重的大墨点点苔，鲜明、疏朗，长披麻皴粗而密，笔法老辣、率意。

《宣和画谱》著录了御府珍藏的一百三十六件巨然之作，几乎都是山水，且基本保留了董源的山水画主题。其代表作有《万壑松风图》轴、《秋山问道图》轴与《山居图》轴等。由于巨然的艺术活动地跨南北，画风前后有异。在传为巨然的山水画中出现了两类不同的画风。其一是《层崖丛树图》轴、《萧翼赚兰亭图》轴和《溪山兰若图》轴等，这些画在不同程度上掺杂了北方山水画的造型、构图及笔墨，可推演出巨然在北方所受到的影响。其二是《溪山图》轴等，仍然保留了江南水墨山水的风韵。

画僧巨然也是一位有创造性的艺术家，后人把他与董源并称“董巨”，为五代末和北宋初年南方山水画流派的主要代表画家，对后世影响很大。

时间倏忽间过去了一千来年。董源的绘画艺术经受了历史的考验。1967年，国际天文学联合会决定对水星的环形山命名，我国有十五位文学艺术家的名字被采用，董源即为其中之一。

第四节　从张璪到顾闳中

璀璨的中华文明汇集了所有名家巨匠的聪明才智。就绘画史而言，很多画家留下了作品，其名字却湮没于漫漫的历史长河。有些人又很幸运，他们只留下一两件作品或一句名言，却在艺术史上占得一席之地，张璪、边鸾、孙位和顾闳中即是这样的画家。

张璪的贡献

张璪，生卒年不详，字文通，人称张员外，吴郡（今江苏苏州）人。张璪擅长文学，善画佛教人物、山水松石，尤以画松负有盛名。他曾著有《绘境》，叙述绘画的要诀，可惜今已失传。据朱景玄所著《唐朝名画录》记载，张璪能双手分别执笔画松，“一为生枝，一为枯枝，气傲烟霞，势凌风云，槎枿之形，鳞皴之状，随意纵横，应手间出。生枝则润含春泽，枯枝则惨同秋色”。这不仅可见张璪的高

超画艺，还为中国文化史提供了“双管齐下”这条成语。

张璪喜酒酣作画，兴起时以手指蘸墨，或重或轻地勾勒枝杆，或浓或淡地皴染画面。片刻间，一幅墨色丰富、气韵生动的松石图赫然出现在人们眼前。张璪激情式的创作绝非作秀，其精湛的墨迹达到了出神入化的境界。张璪也被称为中国画指画之祖。

由于在安史之乱中出任过伪职，张璪被贬谪为衡州司马，后移忠州。仕途的不顺利成为艺术创作的幸事，张璪此间作画甚多。某次他应邀到监察御史陆潘家作画，文学家符载、画家毕宏等二十四位宾客作陪。席间酒酣，张璪箕坐鼓气，凝神静思，继而神机勃发，一跃至画案前，手握双管挥舞勾画，又急以手抹绢素，山水人物一一在画面展现……符载在《唐文粹·卷九十七》中欣然赞曰：“若雷雨之澄霁，见万物之情性。观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事，已知夫遗去机巧，意冥玄化；而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手；孤姿绝状，触毫而出。”画家毕宏见张璪用秃笔勾勒用十指皴染，不由问道：“敢问员外哪来这等功夫？”张璪说：“昔日游历名山大川，心向往之，那些奇松异石，尽在目中矣！所谓‘外师造化，中得心源’，此式是也。”

由于年代久远且“兵火亟焚，江波屡斗”，张璪的画迹和他所著《绘镜》已湮



边鸾花鸟图

灭不传，但他留下的“外师造化，中得心源”的审美原则，却至今仍为艺术家创作时所奉行的圭臬。

边鸾的创新

边鸾，生卒年不详，京兆（今陕西西安）人氏，曾官右卫长史。边鸾善画花鸟、草木、蜂蝶、雀蝉，尤善画折枝花。他精于写生，妙于设色，下笔轻利，用色鲜明，把唐代花鸟画提高到一个新水平。唐贞元（公元785—805年）年间，新罗进献孔雀，德宗诏令边鸾于玄武殿图写。边鸾画出一正一背两只孔雀，以艳丽的色彩画出孔雀婆娑起舞的优美姿态，显示了画家高超的写生能力。据记载他曾把题材扩展到“山花野蔬”，丰富了花鸟画的内容。他还为长安等地寺观绘制壁画，如长安宝应寺西塔院墙上画的牡丹、资圣寺团塔四面墙上所作的花鸟，都受到当时人们的称道。《宣和画谱》著录其作品三十三件，内容多为孔雀、鹧鸪、白鹇、牡丹、梨花、桃李、木瓜等名贵禽鸟花木。

边鸾采用工笔重彩法创造出独具风格的折枝花鸟画艺术，成为一代大家，历来被美术史家奉为花鸟画之祖。汤垕在《画鉴》中评曰：“唐人花鸟，边鸾最为驰誉。大抵精于设色，浓艳如生……所谓前无古人，后无来者是也。”汤垕说前无古人没错，但边鸾开创的工笔重彩花鸟画技法和折枝花鸟画形式为北宋院派画家所发扬光大，成为中国绘画史上的一个重要流派。

孙位的幸运

孙位，生卒年不详，号会稽山人。孙位于唐末随僖宗入川，定居成都，擅画人物、松石、墨竹、龙水，所作皆笔精墨妙，雄壮奔放，情高格逸，对后世的绘画艺术影响颇大。相传其举止疏野、襟韵旷达，喜饮酒，罕见其醉。乐与方外人往还，然对豪贵相请，则礼有少慢，纵赠千金，难留一笔。曾在蜀中应天、昭觉、福海等寺院画过不少壁画，俱笔简形备，气势雄伟。著录于《宣和画谱》的画迹有《说法太上像》、《维摩图》、《神仙故实图》、《四皓弈棋图》等二十七件。

现在能看到的孙位传世作品仅《高逸图》一件。此画为《竹林七贤图》残卷，“高逸图”为宋徽宗赵佶所题，它所描绘的是魏晋时期脍炙人口的竹林七贤



孙位《高逸图》局部

的故事。图中所剩四贤——一为好老庄学说而性格狷介不群的山涛，旁有童子将琴奉上。一为身材矮小不修边幅的王戎，旁有童子捧书侍读。一为写《酒德颂》的刘伶，他回顾欲吐，旁有童子持壶跪接。一为放浪形骸惯作白眼的阮籍，旁有童子奉上方斗。四贤的面容体态表情各不相同，人物着重眼神刻画，并以侍童器物作补充，丰富其个性特征。此画线条细劲流畅，如行云流水，兼有张僧繇骨气奇伟的特色。美术史家评论，孙位通过娴熟高超的绘画技艺，出色地刻画了魏晋士大夫的精神气质。

孙位以一件残卷让后人记住了他的画名，也使后人认识到他的绘画风格在六朝的基础上更趋工致精巧，而点缀的树木山石已用皴染，开启了五代宋初画法的先声。就这一点而言，孙位是幸运的。

顾闳中与《韩熙载夜宴图》

除了无名画师的画作，很少有人如南唐画家顾闳中一般，后世对他作品中所绘人物研究颇详，而对画家本人则鲜有记载。

顾闳中，生卒年不详，五代时人物画家，曾任南唐画院待诏。画史记载其用笔圆劲，间以方折，设色浓丽，擅描摹人物神情意态，唯一传世作品为《韩熙载



《韩熙载夜宴图》局部一

夜宴图》。

关于《韩熙载夜宴图》的来历，《南唐书》有过详细的记载。图中的韩熙载是南唐（公元937—975年）时一个重要的政治活动家，也是一个具有多方面才能的文化人。韩熙载既擅长文学、书法和绘画，又能审音度曲，名重当时。他原是北方贵族，由于战乱，其父被杀后投奔到江南。韩熙载受到南唐中主李璟的重用，成为南唐朝廷中比较有政治识见的士大夫。他多次上疏建议北伐，但没有被中主采纳。后来南唐国势日趋衰弱，至后主李煜即位时，失败已成定局。面对腐败无能的昏君所造成的行将灭亡的态势，他感到极度的悲观失望，因而一改往日的俭朴生活，疏狂自放，纵情声色。他经常在家中宴集宾客，男女糅杂，不拘礼法。后主李煜为了解他放荡生活的真实意图，于是派遣当时著名画家顾闳中等潜入韩府，窥探其后院的宴乐细节。

顾闳中是一个“目识心记”的高手。他把在韩府夜宴上看到的人和事一一画出，举止神情惟妙惟肖，生动地再现了官僚贵族享乐生活的真实场景，成为千古不朽的名画。

《韩熙载夜宴图》长卷以韩府主人为中心，表现了不同场景中的人物神态。各个场景用屏风隔开，可以分作五段：



《韩熙载夜宴图》局部二

第一段：端听琵琶。

夜宴开始了，宾客满堂。宴会在后院举行，围榻精致，人物俏丽。整个画面中最值得注意的有四人：主人韩熙载，高贵的客人，演奏琵琶的歌伎，还有一个侍女。画面中韩熙载留着飘然长须，头戴高帽，身着缁衣，端坐榻上，似在凝思。在韩熙载的旁边，身穿红衣者是状元郎粲。他一手撑于榻沿，一手抚着膝盖，身体前倾，在全神贯注地欣赏琵琶演奏。韩熙载的对面坐着教坊副使李嘉明和他的妹妹——韩熙载的宠妓王屋山，她正在专心致志地弹拨琵琶。全场所有的人似沉醉在旋律之中。画面中朱门半掩，有一侍女被乐声吸引，探出半个身子，为妙解音乐而会心微笑。

第二段：击鼓助舞。

韩熙载换了一件浅黄色的衣服，挽袖举槌击鼓。然而他眼神呆滞，双眉紧蹙，面色凝重，好像心事重重。与欢乐的场面形成鲜明的对照，揭示出这位纵情声色的大吏的复杂内心世界。在他的对面，就是娇小美丽的王屋山，身穿窄袖长袍，叉腰抬足，正在跳当时非常流行的六幺舞。这个舞蹈是女子独舞，舞姿十分优美。红衣状元坐在鼓边，斜着身子，神情专注地看王屋山跳舞。其余的人都在打着拍子。



《韩熙载夜宴图》局部三

第三段：盥手小憩。

歌舞进行了一段时间，大家累了，宾客稍事休息。韩熙载退入内室，兴致极好。床空着，他不想睡，四个侍女围着他交谈，他在洗手。在床前有一支燃烧的蜡烛，点出了夜宴的主题。这时，王屋山拐过屏风，抱着琵琶进来了。她的出现一下吸引了韩熙载的目光，使观画者可以窥视韩熙载内心的情感世界。

第四段：闲吹箫管。

转过屏风，韩熙载又和侍女在一起。韩熙载经过击鼓饮酒，身体发热，于是，脱掉外衣和鞋子，袒胸露腹而坐。他的身边有三个侍女。他身后那个侍女垂首而立，似乎等待着他的召唤，旁侧有一侍女手拿纨扇，对面的侍女好像在向他禀报什么。对面的五个侍女着绮罗艳装，她们或吹箫，或吹笛，好不热闹。画中有个男人，大约是韩熙载的门人雅客，正在用木板敲打节拍。

第五段：依依惜别。

歌舞盛宴结束了，客人陆续离开。缁衣男人旁站着两个女人，她们似乎不想离开，很亲热地说着什么。韩熙载看到了，但是他很平静地站在那里没有制止。也许这是每天要上演的最后一幕。

顾闳中绘成画卷后上呈后主。李煜把这幅画给韩熙载看。韩熙载看了微微


《韩熙载夜宴图》局部四

一笑，下朝后依然我行我素。显然，韩熙载已经洞悉时事，他之所以能够纵情声色，也是和南唐王朝行将覆灭的政治形势分不开的。

在《韩熙载夜宴图》中，顾闳中除了对韩熙载下笔重描之外，对其他人的身份、相貌、表情等作了非常细腻而又传神的描绘，对各种衣冠服饰和室内陈设也作了翔实摹写，真实记载了那个时代的贵族生活场景。

顾闳中的生平传略不详，但《韩熙载夜宴图》使他在美术史上赢得了不朽的声誉，他的艺术创造代表了中国五代时期人物画的最高成就。《韩熙载夜宴图》纵28.7厘米，横335.5厘米，绢本设色，现藏于北京故宫博物院。

第五节　郭忠恕的界画

在中国绘画史上，具有独立审美价值的山水画肇始于隋唐，兴盛于五代，但一直到北宋初年才进入成熟阶段。艺术史家常常将山水画名家李成、范宽和董源尊为“北宋三大家”。事实上，北宋初年还出现过另一位著名画家。他与传统意义上的“北宋三大家”略有不同，但无论是观念、画技，乃至所要表达的意蕴等均作了开创性的探索与创作，这位画家就是郭忠恕。

郭忠恕，字恕先，生年不可考，卒于宋太宗太平兴国二年（公元977年），河南洛阳人。《宋史·郭忠恕传》记载他自幼聪慧，七岁即能诵书属文，举童子及第，弱冠之龄出任湘阴公的幕僚。郭忠恕七岁就能读书作文，不到十岁考上了童子举。童子举，也叫童子科，是科举考试中为儿童特设的考试科目，凡十岁以下能背诵任意一种经书，外加《孝经》和《论语》的儿童，都有资格参加考试。郭忠恕小小年纪就脱颖而出，才华当然是首屈一指的。不知是难能可贵还是人生一定要留点缺憾，这样一位极富才气的人在官场摸爬滚打许多年，却从来不受他所置身的体制管束。如果说宋代文人墨客中还有不拘礼法超然物外如南北朝的刘伶、阮籍之类的话，这个文化人也是郭忠恕。



郭忠恕像

郭忠恕当官时做了几件特别出格的事，一时朝野震惊。郭忠恕所辅佐的湘阴公即后汉高祖刘知远之侄刘赟，封武宁节度使，镇守徐州。后汉在五代十国中只是个短暂的地方割据政权，却也有几位人物载入正史。这刘赟当时担任检校太师之职，听说了郭忠恕的名声便征召其入府，一番谈话后大有相见恨晚之意。刘赟并没什么野心，他让郭忠恕辅佐是想把自己管辖的事情做得好些。

在政权林立、易祚频繁的五代十国，如郭忠恕般性格的人注定了命运的多舛。

后汉先主刘知远是沙陀部人，后晋天福六年（公元941年）七月任太原留守、河东节度使。开运三年（公元947年），契丹陷开封，后晋亡。刘知远对契丹的南下采取观望态度。次年正月，契丹首领耶律德光称帝于开封，国号辽。二月，刘知远亦在太原称帝。他下诏诸道禁止为辽国搜括钱帛，并诏慰抗辽军士，民心归附。三月，辽兵北撤。五月，刘知远出兵占领洛阳、开封，收复河南、河北诸州。六月，改国号大汉，史称后汉。与南唐、吴越、南汉、后蜀等政权并立。乾



明皇避暑宫图

祐元年（公元948年）正月，刘知远病死，次子刘承祐继位，是为隐帝。刘承祐密议诛杀专权的郭威。事泄，郭威起兵攻入开封，刘承祐被杀。郭威拥有兵权，声称拥护刘赟为帝，派亲信冯道去徐州相迎。刘赟带郭忠恕等行至宋州，郭威率兵抗辽至檀州，获胜后居功称帝，史称后周。郭忠恕力劝刘赟杀冯道，以奔河东休养生息。刘赟犹豫不决，左右顾盼，不久被郭威所擒。好在刘赟表示降伏的态度较好，郭威没杀他，还封了个湘阴公。郭忠恕自认为没辅佐好刘赟，心情有些不爽，议事时与记室董裔顶撞争执，当即辞去。野史记载郭忠恕在那些年里是"失志罢屠龙，佯狂遂扪虱"。

周太祖郭威并没有记郭忠恕的仇，召举他做了个太学博士。

郭威降宋，郭忠恕也改任周易博士。

北宋初年曾下诏，让五代时的官吏自报简历，审理后重新任用。郭忠恕在履历表上写道：为逢末劫归依佛，不就新恩叙理官——可见他并不十分买账。

宋太祖赵匡胤让他研究《周易》的义理和相数，也研究周朝的礼法。作为《周易》博士的郭忠恕，竟然不顾朝官威仪，在殿堂上与监察御史符昭文脸红脖子粗地争吵起来，引得百官侧目。御史可是以弹劾官员为职业的官啊。符昭文马上起草奏折，要告郭忠恕的御状。郭忠恕也不是软柿子，他一把夺过奏折，当场撕成碎片，出了一口恶气。撕毁奏折那可是对皇帝的大不敬，于是宋太祖把他贬为乾州（今陕西乾县）司户参军。

按理说经历了那么多折腾，郭忠恕在贬谪之地应该总结一下人生经验了。可郭忠恕就是郭忠恕，他依然我行我素，该喝酒时就喝酒，该吃肉时就吃肉。被贬为乾州司户参军后，州官的秘书伺机挖苦了他几句。郭忠恕酒醉间挥拳相向，把那狗仗人势的秘书痛打一通，结果被削掉了官籍。郭忠恕从此流落陕西、河南一带，纵酒作乐，放浪形骸。他经常与贩夫走卒出入酒肆，交杯换盏后说："与我最交心的，还是你们这种身份的人啊。"

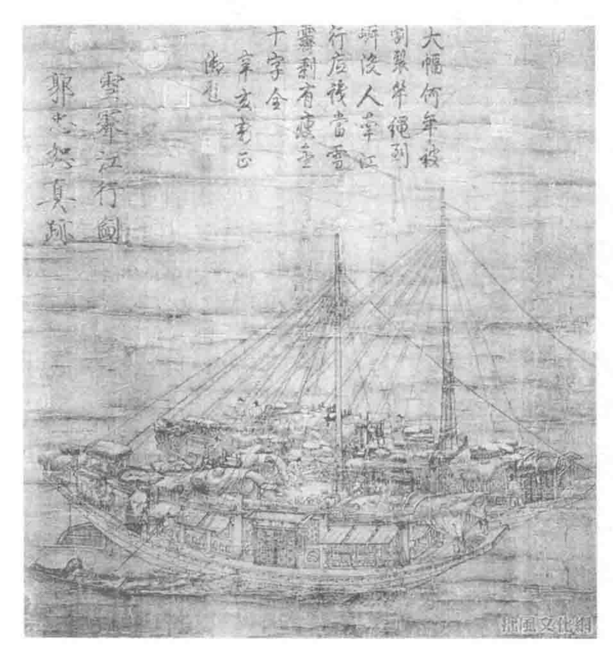
聂崇义是河洛一带有名的教官和大儒，连宰相赵普都曾登门拜访，执礼甚恭。郭忠恕遇到聂崇义却拿他的姓开玩笑，作打油诗讥笑对方，曰："近贵全为聩，攀龙即是聋。虽然三个耳，其奈不成聪。"聂崇义听了哈哈一笑，回应曰："仆不能为诗，聊以一联奉答：勿笑人三耳，全胜畜二心。"聂崇义对得工仗且刻

薄，郭忠恕的名字含有二心，当时人说这是两个大儒开的文字玩笑。

郭忠恕于何时习画、师从何人始终是个谜题。众多史料记载，郭忠恕最擅长的是界画。北宋刘道醇在其所著《五代名画补遗》和《圣朝名画评》中把郭忠恕列为屋木类之神品第一人，曰：“忠恕尤善丹青，为屋木楼观，一时之绝也，上折下算，一斜百随，咸取搏木诸匠本法，略不相背。其气势高爽，户牖深秘，尽合唐格，尤有所观。”

郭忠恕是有些异禀的。历史上记载他擅画画，似乎一出手就是个大画家。他在岐州、雍州、陕县、洛阳之间旷游，逢人不分贵贱，口称“猫”。遇到好山好水，就滞留十天半月。他可以绝粒不食，盛夏在太阳下暴晒不出汗，数九寒天时也可以凿冰洗浴。人家出钱求画，若其态度不恭，又或者自己心情不佳，郭忠恕必翻白眼而去。与他交情不薄的郭从义镇守凤翔，请他到山亭招待并预备好文房四宝，可过了数月也没落一笔。忽有一天郭忠恕高兴，乘醉画了一角，只是远山数峰而已，郭从义也似得了宝贝。

明朝冯梦龙在《古今谭概》里记录了这样一则故事：郭忠恕住在岐下时，有个富翁喜欢他的画，又知道他脾气大，求不到画没面子。这富翁心生一计，派他



雪霁江行图

的儿子接近郭忠恕，且每天用好酒好菜招待。这样过了些日子，郭忠恕终于自己开口说要作一幅画酬谢。儿子回家一说，这正中富翁下怀。富翁给了儿子一匹素绢，想素绢大了画幅就大，画幅大了可多值些钱。那儿子兴冲冲扛来素绢，郭忠恕看了就皱眉头。他不动声色地摊开素绢，在起首处画了富翁家的场院一角，空地上站一小童。小童仰首牵线放风筝，那素绢打开几丈，风筝线就画几丈长，把素绢全填满后才在右上角画了个小风筝。儿子扛着画回家，富翁看了大怒，当即与郭忠恕断绝了交往。

宋太宗赵匡义即位后，因闻其名，再一次起用郭忠恕。宋太宗召郭忠恕回京，授予国子监主簿之职，赐袭衣银带并钱五万。有了钱郭忠恕开始酗酒，还请一大帮引车卖浆者共饮。宋太宗以为他太闲，授他监丞之职，负责朝廷工程建筑。准备修造开宝寺塔时，浙江工匠喻皓设计了十三层的结构。郭忠恕根据所造小样最底下一层的尺寸，逐层计算，到最高一层多出一尺五寸，结论是宝塔尖无法收拢结顶。郭忠恕将结果告知喻皓，让他好好审查设计图样。喻皓几夜不睡，用界尺反复比量，果然推算出了郭忠恕所说的问题。喻皓一清早敲开郭忠恕家门，双膝跪地表示感谢。

宋太宗知道郭忠恕的能耐和习性，既想用他，也想杀杀他的臭脾气，于是让他馆于太学，令其刊定历代字书。

是金子总会发光，这话在古代也适用。郭忠恕在太学坐了数年冷板凳，调动其文字功底，编著成《佩觿》和《汗简》二书。《佩觿》自问世以来，作为一本辨正规范文字的字书对后世影响很大，受到历代学者的重视。郭忠恕搜集了大量字例，分三科叙述了伴随汉字发展而形成的三十四种有趣的文字现象，展示了他关于汉字形体结构及其演化的理论。《汗简》则为文字汇编，为后人研究战国古文字提供了珍贵资料。

郭忠恕剃了胡须，穿了朝服将两本书稿呈上，宋太宗看了龙颜大悦，当即恩赐银两，并批示准予刊行。自己的研究成果得到皇上的首肯，郭忠恕便兴高采烈。他出殿时遇到内侍窦神兴。窦太监看了很诧异，问为什么把美髯剃了。郭忠恕回答："向你学习嘛，下巴光溜溜的也很好啊。"郭忠恕无意间的一句调侃得罪了这宦官。窦神兴大怒，私下里让小太监收集郭忠恕的把柄。

山水图轴

窦神兴了解到郭忠恕在太学里经常纵酒高论，肆言国政，颇有诽谤之嫌，就将这些密告宋太宗。赵匡义也是大度之君，并没有办郭忠恕一个因言获罪。窦神兴不死心，派小太监再四处打听。这回轮到郭忠恕倒霉了。小太监打听到郭忠恕发牢骚说皇帝派他做国子监主簿的活，却只让他吃牛栏里的草，顺带着查实了郭忠恕拿大内的宝贝卖钱换酒喝，还在酒肆胡说这种皇帝不要也罢。这是最关键的，有造反的嫌疑。宋太宗听了窦神兴的汇报震怒不已，着刑部将郭忠恕打了一百大棍，立判流配登州（今山东蓬莱）。

就郭忠恕所处的时代而言，在中国传统的知识结构中，他似乎是位通才。郭忠恕的书法成就也很高。欧阳修评价说："郭忠恕书，篆法自唐李阳冰后未有臻于斯者，近时颇有学者，亦未得其仿佛也。"

郭忠恕留名青史的，还是他的界画。

界画是随着山水画发展而派生的一科，主要是画与山水画中有关的亭台楼阁、舟船车舆。《玉壶清话》记载，郭忠恕所画宫室建筑，莫不折算无差，甚至精确到可使人据以施工造屋，同时又不失为绘画艺术，具有审美价值。

郭忠恕画亭台楼阁不用界尺，他凭感觉作画。

宋代郭若虚《图画见闻志》说："隋唐五代已前，洎国初郭忠恕王士元之流，画楼阁多见四角，其斗栱逐铺作为之，向背分明，不失绳墨。"



四骑图局部

存世的郭忠恕作品有《雪霁江行图》，绢本设色，纵74.1厘米，横69.2厘米，中国台北故宫博物院收藏。《雪霁江行图》描绘的是两艘大船在雪停后准备起航的场面，画面左上方有宋徽宗赵佶御题“雪霁江行图，郭忠恕真迹”十个大字。画面上方有乾隆皇帝题诗：“大幅何年被割裂，竿绳到岸没人牵。江行应该当雪霁，剩有瘦金十字全。”乾隆的题诗说明此图本是长卷中的一段，现在看到的实为残卷。图中大雪初晴，江面一片苍茫，船上多为积雪所覆盖。船员们忙碌于船的各个部位，或撑篙或扫雪，其用笔生动，富于变化。《圣朝名画评》云：“凡欲画多与王士元对手，而忠恕于人物不深留意，往往自为屋木，假士元写人物于中，以成全美。”王士元无一作品单独流传，此图中人物刻画生动有致，应该出自王士元之手。画面上的两艘大船结构复杂，比例匀称，透视准确，与宋人李廌在《德隅斋画品》中评郭忠恕“至于屋木楼阁，恕先自成一家，最为独妙。栋梁楹桷之中，虚若可蹑足，阑楯牖户，则若可以扪历而开阖之也。以毫计寸，以寸计尺，以尺计丈，增而倍之，以作大宇，皆中规度，曾无小差，非至详至悉，委曲于法度之内者，不能也”之语相符。

《明皇避暑宫图》，绢本，纵161.5厘米，横105.6厘米，现藏日本大阪市立美术馆。画面中唐明皇的避暑宫背山面水，气势宏伟壮观。其构图略带俯视，从



兰亭禊饮图

图下的宫门向内，亭台楼阁，水榭宫室，长廊庭院，层层深入。单是屋脊斗拱，就不下十几座，无不刻画工细精确，结构严谨华丽，极尽中国画的散点透射之妙景。此画虽然楼阁密集，还有巨石古树点缀其间，然而前后的层次清晰，加上左边的水色，与后山的空濛相映衬，越发显现出疏密有致和雍容大度。人谓郭忠恕画石似李思训，画树似王维，而由王士元为其补画人物。《明皇避暑宫图》传为郭忠恕所画，但审视此图上的树木山石，勾多而皴少，淡墨积染，隐隐有关仝、李成的痕迹，应当就是宋初的风格。

《宣和画谱》记载御府藏郭忠恕的画有三十四幅，其著名者有：《明皇避暑宫图》、《飞仙故实图》、《九曜像》、《雪山佛刹图》、《山居楼观图》、《织锦璇玑图》、《湖天夏景图》、《车栈桥阁图》、《水阁晴楼图》等。

郭忠恕的界画丰富了中国绘画的艺术宝库。郭忠恕的生平事迹感动了许多文人学士。郭忠恕之死也颇具传奇色彩。

据野史小说记载，郭忠恕被人押解着走到了齐州临清。他预感到自己阳寿将尽，对解差说："我逝矣。"解差以为他开玩笑，任由他在路旁挖个坑躺了进去，然后安然地闭上了眼睛。解差喊他上路，郭忠恕却不应。解差俯身检查，确信郭忠恕真的死了，于是在他身上盖了张草席。过了几个月，朋友为他迁葬。掀开草席一看，其尸体还在，其面貌也安详，只是其躯壳甚轻，空空然若蝉蜕。

若干年后，大文豪苏东坡为郭忠恕写了篇很传神的小传，后赞曰：

长松参天，苍壁插水。
凭栏飞观，缥缈谁子。
空蒙寂历，烟雨灭没。
恕先在焉，呼之欲出。

第八章

北宋艺术的繁盛

（上）

第一节 范宽善与山传神

高大的山峰耸立在画幅中央，银线般的瀑布从深壑间飞泻而下，商队正行进在危岩深林之间……由于画面中没有画家的落款，几百年间，人们只能依据史料记载以及明代董其昌在画上的题跋来推测这幅画的作者。虽然存在着争论和质疑，然而在冥冥中，几乎所有观赏过画作的人都祈祷《溪山行旅图》是范宽的真迹。在一个合适的时间段并伴随着一个合适的角度，一道光线投射到画面上——在那一群旅人之后，隐藏在树木之间的范宽二字赫然呈现。1958年8月5日，台北故宫博物院的副院长李霖灿先生从画的右下角树丛中发现了画家的签名。他采用的是野外考古发掘时最常用的网格法，耐心且细致地将放大镜在《溪山行旅图》上一厘米一厘米地挪动观察，这才发现了范宽的签名。李霖灿先生在回忆录中将那个激动人心的一刻化为详细的记载文字。



范宽像

范宽，生卒年不详，本名中正，字中立，华原（今陕西耀县）人，北宋初年画

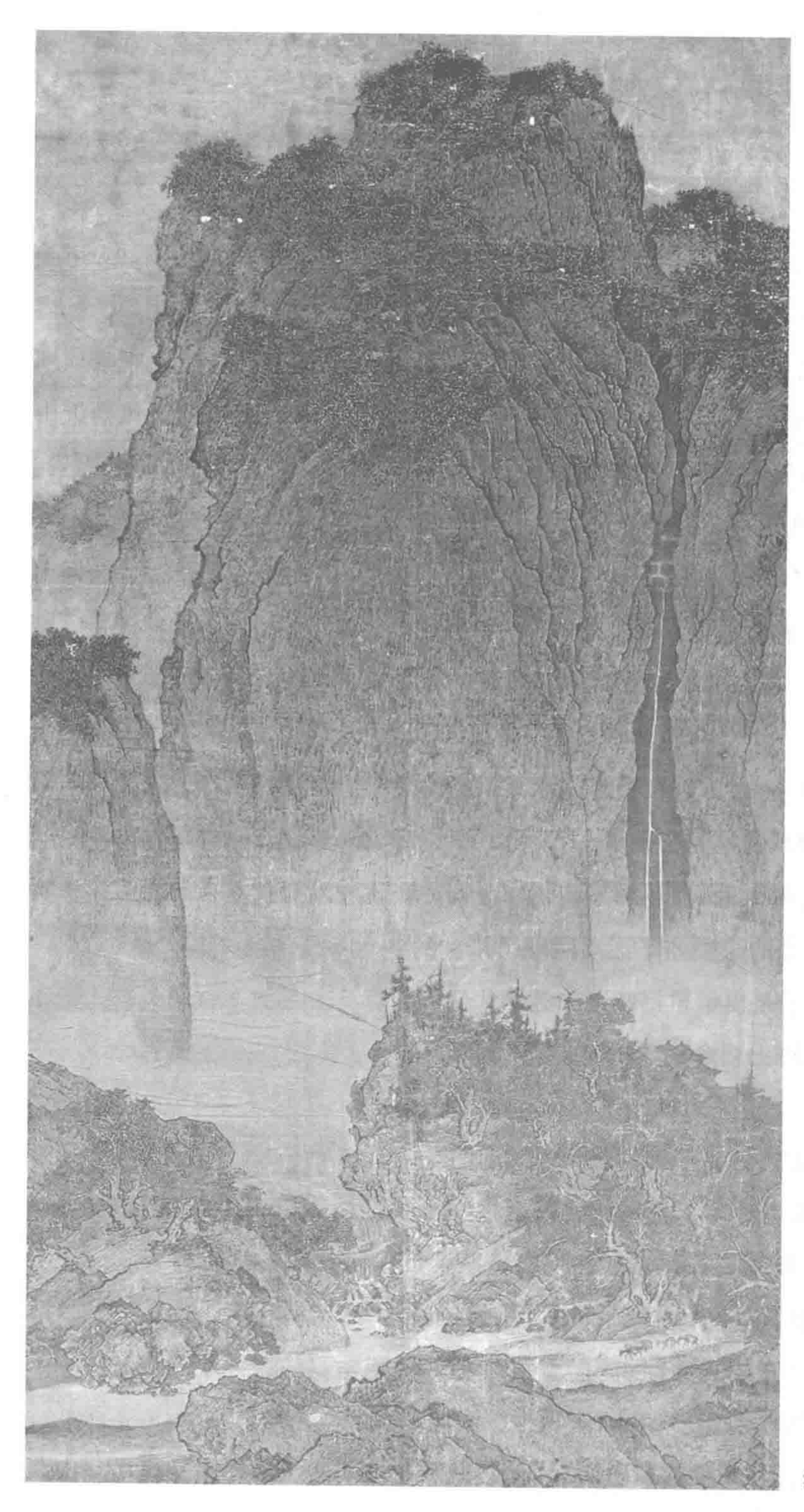
家。因为他性情宽厚，不拘成礼，时人呼之为“宽”，他遂以范宽自名。据《宣和画谱》记载，范宽“风仪峭古，进止疏野，性嗜酒，落魄不拘世故”。可见范宽是一位形貌高大瘦削、好着古装、举止不拘小节、喜欢喝酒的山水画家。范宽并不是一开始就是以一位不拘世故的画家面目展现于世人面前的。

画史记载，范宽开始时只是一笔一画地临摹别人的画，花的功夫不小，可是成效不大。后来他听别人说要想真正画好山水画，就应该拜大自然为师。一道灵光掠过范宽脑际，他于是走进了终南山。从此以后，范宽每天就去观察周围的山水树木，看到可以入画的便描摹下来。碰上刮风下雨，他就去看风雨天山野的景色。冬天大雪纷飞，范宽也不顾天寒路滑，爬山越岭去看深山里的雪景。积数年之功，他画了好些山里不同景色的画稿。他重新开始创作山水画，画好后一比较，那气势与从前完全不一样了。认识的人问他怎么就画出了这好山水。范宽深有感触地说：“我是向大自然学来的。终南山就是我学画的课堂。”

这近乎一则寓言，寄托了人们美好的意愿。可现实生活远比这要复杂许多。

范宽出身于贫寒之家，爱好画画只是他的天性。很少有文字记载他早年的人生经历。合理的推测应该是，由于爱好画画，他拜民间画匠为师，在城里乡间的宅院画些门神大仙，以驱邪趋吉祈求平安。在这种没有技术含量的劳作中磨炼了几年，范宽的绘画才华逐渐展现出来。到大户人家画画，而某位员外觉得范宽画得好，于是出示自己收藏的画作让他临摹复制。画史记载范宽师法李成和荆浩，且能自出新意别成一家，这应该理解为范宽的学画过程和他绘画风格形成的渊源。

年轻的范宽在小有画名后，开始走出家乡，往来于京都开封和洛阳之间，从事写生及卖画活动。范宽的作品多取材于陕西关中一带的山岳河流，其构图雄阔壮美，其笔力浑厚敦实。可在一些请他作画或买他画作的人眼里并不这么认为，他们往往需要他画的是一些通俗题材，这于志存高远的范宽无疑是一种折磨。他开始喝酒，乘着醉意对一些好友说道：“人之法，未尝不近取诸物。吾与其师古人者，未若师诸物也。吾与其师于物者，未若师诸心。”范宽算觉悟得早的，在积攒够了银两后，他毅然决然地隐居于终南山和西岳华山两



溪山行旅图

地。画史记载，范宽重视写生，常居山林之间，早晚观察云烟惨淡、风月阴霁的景色，虽风寒月晦也不停止。他的行为举止不入时人之眼，被认为是癫狂落拓。设想一位性情宽仁的艺术家怎么就会忽然癫狂起来。如果癫狂了，那也只是假象。

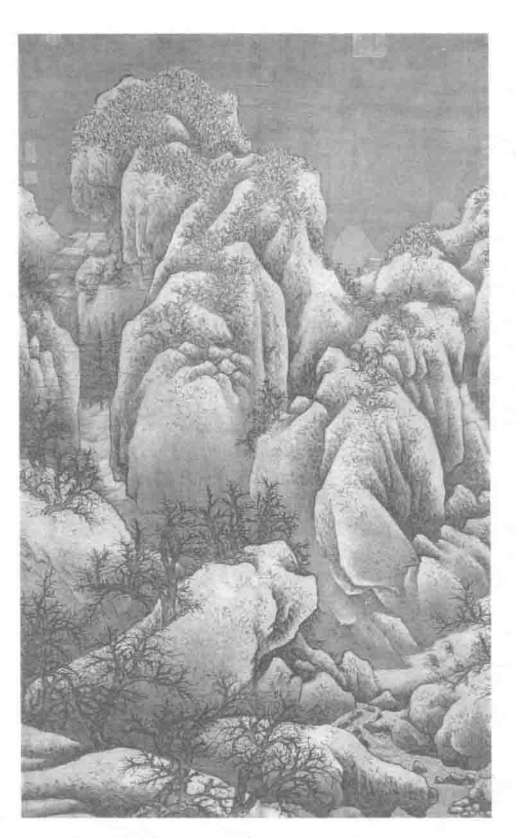
范宽最欣赏“外师造化，中得心源”这句唐朝画家张璪的名言。与所有的成功人士一样，他极其重视自我经验的积累和创造才能的发挥。范宽到终南山隐居后潜心观察自然，饱览“云烟惨淡，风月阴霁难状之景”。又对景造意，将自己的情感与真山真水相融，终于创造出独特的表现手法，形成了自己的风格。北宋画家王诜把李成与范宽比作“一文一武”，李成为文画，范宽为武画，即说明二人的绘画风格大不相同。范宽的作品将崇山峻岭的雄强气势和老树密林的荒寒景色生动地展现于笔下。画面端庄凝重，其山川雄奇险峭，气势壮美，笔墨苍老浑厚。构图上，范宽继承了五代画家荆浩全景式高远构图，画中主峰多从正面描写，巍然矗立，具有令人仰视的气势。峰间石壁上山泉高挂，折落有势，山顶多画密林，水边常作巨石。

刘道醇在《圣朝名画评》中写道：“范宽之笔，远望不离座外。”

范宽善用雨点皴和积墨法，以造成如行夜山般的沉郁效果，衬托出山势的险峻硬朗。元朝人汤垕评曰：“范宽得山之骨法。”人们称其“在古无法，创意自我，功期造化”，这是对范宽师古人、师造化、师诸心的绘画经验的正确总结。

现收藏于台北故宫博物院的《溪山行旅图》是最能代表范宽绘画风格的作品。此图采用高远法构图，峻拔的主峰占画幅大半，图大幅宽，山势逼人，层次丰富，墨色凝重，是一件具有深远影响的不朽杰作。画面中以粗壮有力的线条勾画出山石坚硬的质感和结构，谓其得山之骨。山体的雨点皴用干笔画出短而密集的线条，以显示其质感。巨峰迎面而立，觉石破惊天，屏障天汉，千岩万壑，虽举目仰视而不能穷尽其高悬。山间飞瀑如练，直落千仞。山脚气雾氤氲，巨石横卧于岗丘，其间杂树丛生，亭台楼阁露于树巅，使观者更觉高峰之雄强。山阴道中，只见一队驮马商旅穿林而至，马蹄声声，呼应一片。范宽下笔雄强老练且墨韵深沉，画出了秦岭与华山间峰峦交叠的浑莽气概。

现收藏于天津市博物馆的《雪景寒林图》也堪称范宽作品中的精粹。这件

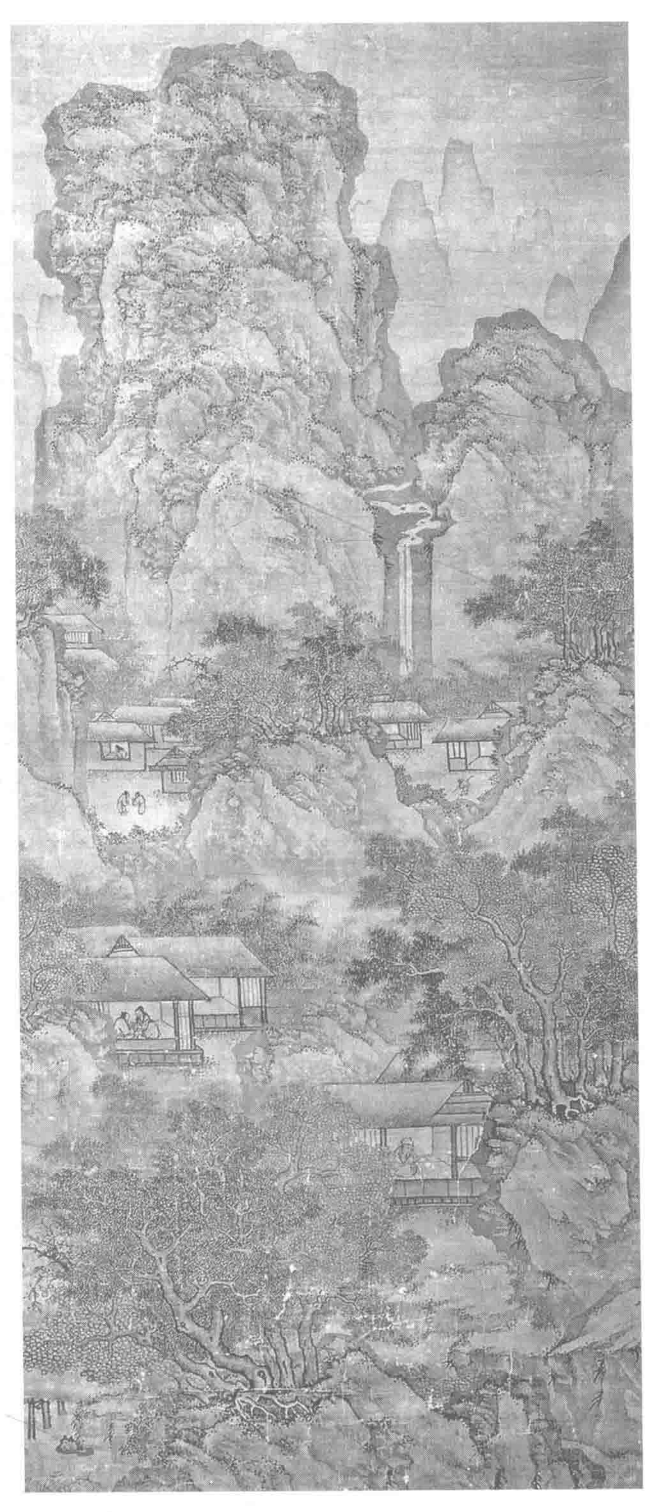

雪山萧寺图

作品为立轴，水墨绢本，纵193.5厘米，横160.3厘米。画面正中群峰耸立，冒雪出云，浑厚雄壮，山势嵯峨，岩壑幽深，山顶密林连绵不绝，山腰处隐隐显露一座庙宇。山下画面近处寒水环绕，村庄右侧置一小桥，岸边汀渚寒林萧索，幽深枯硬。远处则群峰拱卫，嵯峨起伏，苍茫壮阔，深远莫测。画家以淡墨染天染水，以此衬托积雪，又着力于渲染群山之间的雾气，成功地刻画出了北方关陕地区"山峦浑厚，势状雄强"的特色，显示出一种古拙敦厚的风貌。明代董其昌评论："瑞雪满山，动有千里之远。寒林孤秀，挺然直立，物态严凝，俨然三冬在目。"

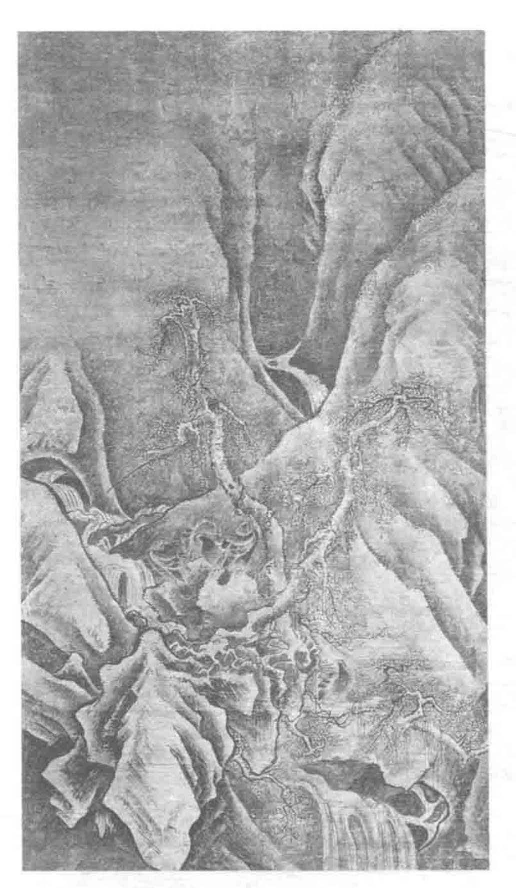
北方的自然地理地貌无疑对画家风格的形成产生重大影响。孟郊《游终南山》诗曰：

南山塞天地，日月石上生。
高峰夜留景，深谷昼未明。
山中人自正，路险心亦平。
长风驱松柏，声拂万壑清。
即此悔读书，朝朝近浮名。

此诗前四句以奇险之笔描绘终南山高大雄壮、幽暗深厚，这些特征在范宽的画中都有迹象可寻。终南山邻近长安，为关陕名山，其山峦形式之美和人文



秋山清穆图


万山飞雪图

气息均给范宽的艺术境界提供了生活基础。终南山又为秦岭主峰之一，历来为厌弃仕途的隐士所景仰。宋人说范宽“善与山水传神”，正是他对终南山“默与神遇”的必然结果。

在绘画技法上范宽多有创建。他画山石下笔短而有力，猛顿而斜上疾出，以此表现岩石的形貌质感。这种笔法被称为“枪笔”。用“雨点皴”参以短促的“条子皴”和“小斧劈皴”也是范宽画作的一大特色。雨点皴是用雨点般密集的墨点攒簇在一起，以此表现山石的厚重之感。条子皴和小斧劈皴则用以表现山石坚硬的特质。范宽用墨浓厚，采用多遍叠加的积墨法使得画中“线如铁条，皴如铁钉，山如铁铸，树如铁浇”，极富质量感。范宽善用的雨点皴和积墨法营造了《宣和画谱》所说的“如行夜山”般的沉郁效果，凸显山势的险峻硬朗。对于这种画法，古代评论家存在不同看法，但无论如何，这是范宽独创并对后世影响巨大的一种绘画技法。

论者认为，范宽绘画风格的形成原因是多方面的，有人文社会环境的，有师承交游的，有画家本人的天赋、性情、思想、品格等诸多要素。

范宽天性宽厚，后来又长期隐居于终南山和华山，其性格自然也会发生变化，由中正之气度而生平和之心态。观范宽之画作，想范宽之性情，由此不难窥探范宽的气质与自然山川之间的契合之处。正是有范宽宽厚大度之性情，才能画出如此沉雄高古之气象。

传说范宽"嗜酒好道"。嗜酒容易理解，李白、张旭均嗜酒。所谓"好道"，可解释为受到道教的影响，或喜好道家学说。玄学崇尚清谈，以老庄为宗，使酒任性，玩世不恭，这与范宽的言行举止也颇有吻合之处。从历代画论中可以感知，山水画家不但要有儒家学养的功底，濡染些道释两家的思想也很不错，这可大大拓展画家的审美视野。

庄子说，通天下一气也。胸襟博大，追求高远，便能表现天地大道，便能俯仰观照这个有生命的天地，便能达到与天地万物浑然一体的精神境界。画家在这种境界中可获得自由的创作精神，这是从道的层面上进行阐释。

同为画家的龚贤说："画要有士气何也？画者诗之余，文者道之余。不学道，文无根。不习文，诗无绪。不能诗，画无理。固知书画皆士人之余技，非工匠之专业也。"龚贤认为，不仅诗文要载"道"，画也要载"道"。他认为自己的山水画实际上是诗文的余脉，是"道"的化身。这是从"技进乎道"的层面上进行阐释。

范宽不是书斋画家，他隐居于山林，直面自然，以最大限度的感知来丰富和充实自己的心灵。所以说，范宽的画是其精神气质的外化。郭若虚在《图画见



雪景寒林图

闻志》中记载:“(范宽)居山林间,常危坐终日,纵目四顾,以求其趣。虽雪月之际,必徘徊凝览,以发思虑。”董逌在《广川画跋》中说:“观中立画,如齐王嗜及鸡跖,必千百而后足。虽不足者犹若有跖,其嗜者专也,故物无得移之。当中立有山水之嗜者,神凝智解,得于心者,必发于外,则解衣磅礴,正与山林泉石相遇,虽贲育逢之亦失其勇矣。故能揽须弥尽于一芥,气振而有余,无复山之相矣。含墨咀毫者受揖入趋者,可执工而随其后邪!世人不识真山而求画者,叠石累土以自诧也。岂知心放于造化炉锤者,遇物得之,此其为真画者也。”

中国古代“天人合一”的宇宙观,在山水画中得到最为充分的体现。而北方山水画派的成功之作,则使中华民族绘画美学中这一特征性标志更为充实鲜明。范宽身心与天地万物神遇默会,达到了“天人合一”的境地,所以能创造出伟大的艺术。

自宋朝开始,范宽就是画家们学习和摹仿的对象。南宋的李唐好学范宽,其后又有马远、夏圭等人学习李唐,使得整个南宋时期的山水画几乎全部出自范宽一系。后人将范宽与李成、董源合称“北宋三家”。历史在不停演进,之后的“元四家”、明朝的唐寅以至清朝的金陵画派和现代的黄宾虹等大师,都在不同程度上受到范宽画风的影响。

元代大画家王蒙曾在范宽的《山水画卷》上题诗一首:

范宽墨法似营丘,散落人间二百秋。
咫尺画图千里思,山青水碧不胜愁。

2004年,美国《生活》杂志将范宽评为上一千年来对人类文化艺术作出巨大贡献且最具影响的一百位人物的第五十九位。

第二节 崔白创新院派花鸟

公元960年,宋太祖赵匡胤发动陈桥兵变,取代后周建立宋朝,史称北宋。宋朝的建立结束了五代十国以来长期割据的局面,老百姓过上了相对稳定的生

活。宋太祖鉴于自身与历史的经验教训，为了防止兵变，通过杯酒释兵权之计解除了大将对军队的控制，使军队与开国将领们分离，保证了统治权的高度集中。宋太祖又采取以文治国方略，使北宋初年在文化、艺术、科学等领域都达到了很高的水平。



双喜图

北宋初期，宫廷画院因黄荃、黄居寀等画家的花鸟画先入为主，对其他画派持排斥态度。又因“黄家富贵”的风格确实也符合统治者的欣赏口味，因此形成“黄派”一枝独秀的局面。但在社会上，徐熙的“徐家野逸”画风的影响力也不在宫廷画院任何一位名家之下。时尚摇摆于富贵与野逸这两大风格，大多数花鸟画画家莫不受其影响。米芾在《画史》中感叹：在嘉祐年间（公元1056—1063年），公卿贵族们的收藏竞相一味求古，多是阎立本、韩滉一类画家的赝品，而对于像崔白这样优秀的当代画家的画作却熟视无睹。

崔白（约公元1004—1088年），字子西，濠梁（今安徽凤阳）人。崔白很幸运。他出生于一个富裕的士族地主家庭。其父有些文化且有一项爱好，那就是购藏名家字画。由于鉴赏不精，崔家无可避免地买到一些赝品。崔父自己也画些图画，但始终没能成为一名画家。看儿子渐渐长大，崔父便将自己的梦想转移至儿子身上。好在崔白天资聪颖，书画一学就会，崔父便把时间安排为上午读书，下午画画，晚上临习书法。崔父尽出家中收藏让儿子临摹，而崔白只挑选

那看着有美感的花鸟画学习。经数年苦习，崔白打下了扎实的绘画功底。

也是因缘巧遇，崔白十八岁时，其父带着他去汴京游览，在城门口看到官家张贴的布告，说是翰林书画院招收画学生，有志青年皆可报考云云。考进翰林书画院就能得到进一步的深造，而画艺高超就能留在书画院做宫廷画家，在皇帝身边做画家就容易出名，这正是崔父所追求的。他问儿子愿不愿意应考，崔白学了一身本事，正想着有机会展示一番，于是一拍胸脯说愿意，还要争取考个第一。这一下把崔父乐得如同捡到了一个大大的金元宝。崔父马上为儿子办理报名手续，到了日子亲自送儿子进入考场。

如前所述，北宋君王均喜欢文化艺术，考翰林书画院画学生的难度一点不亚于考翰林院进士。经连续数天的严格考试，崔白终于走出了试院。在客栈等待了几天，到放榜的日子，父子俩挤进人堆里看，崔白果然考了个花鸟画科第一名。回到客栈，崔父有点吃不准这花鸟画科第一名是否等同状元时，有画院内侍循着地址寻来，通知崔白某日即去画院入学。崔父包了一大笔钱，悄悄问内侍这第一名是否就是状元。那内侍掂了掂钱袋，嘴角一咧说等同内侍，书画院的待诏们属于“以艺进者”，所得到的尊重也有限。熬到四五品的官员虽然也能如普通文官一般服绯服紫，却不得佩鱼符。书画院只比琴棋师、琢玉匠和百工稍好一些，更遑论这孩子还是个画学生呢。崔父明白这第一名并非状元，于是



花鸟图

打消了庆祝一番的念头，把崔白送进书画院时千叮咛万嘱咐，自己返回安徽老家，守着那一屋子的书画赝品，收着地租期待儿子学画成名的好消息。

崔白进了书画院下了狠劲学艺，加之底子好，很快赶上了前两届的画学生。人但凡一得意就有些忘形，更何况是个二十来岁的后生呢。崔白临遍黄荃父子的花鸟画，将那双勾填彩的技法和画面所散溢的富贵气息学得烂熟于心。他开始临习在书画院并不受人看好的徐熙作品。崔白觉得，徐熙的花鸟画虽然有些野逸，用的是没骨法，但艺术气息是好的。崔白把徐熙的面目学得差不多时，他的心气也往高里走，弄得书画院的学正、待诏、艺学、祗侯、供奉等五级画师和未获品阶的画学生都不愿和他多打交道。书画院最高品阶的学正越发厌恶崔白，屡次向同僚论及他画艺品行，诸多贬义，崔白也就频遭画院打压。每次评艺，他的画作均被列为劣等，从来没有被呈上以供御览的机会。崔白倒也不以为意，依然我行我素地按自己风格写生作画，对画院官员的教授并不上心，每逢讲学之时，他不是缺席便是迟到，即使坐在厅中也不仔细听讲，常透窗观景神游于外，或干脆伏案而眠，待画院官员讲完才舒臂打个呵欠，悠然起身，在官员的怒视下扬长而去。

某次学正讲水墨画艺，取出事先备好的双钩底本，当场挥毫填染，作了幅水墨秋荷图，墨迹稍干后即挂于壁上，供画学生们品评。那的确也是幅佳作，画中秋荷风姿雅逸，画出了莲蓬与荷叶返照迎潮、行云带雨的意态。画学生们自是赞不绝口，随即纷纷提笔，开始临摹。学正以手捋须，扫视众人，怡然自得。不想转眸间发现崔白竟丝毫未曾理会，坐在最后一列的角落里，又是伏案酣然沉睡的模样，学正当下黑面唤他。崔白这才蹙了蹙眉，缓缓睁开惺忪的双目，展颜笑曰："大人授课结束了？"学正负手而立，望向窗外说："依你之见，本官此画作得如何？"崔白审视秋荷图片刻，然后颔首道："甚好，只是某处略欠一笔。"学正强忍着不悦问是何处。崔白拈起蘸了墨的笔，忽地朝画上掷去，在一叶秋荷下划了一抹斜斜的墨迹。此举太过突兀，众画学生失声惊呼，回视崔白一眼，旋即又都转看学正，细探他脸色。学正手指崔白，气得说不出话来。崔白微微一笑，说道："既然画沾染污迹，大人已不想要，大概也不会介意我再加几笔罢？"也不待学正许可，他便取笔蘸上水墨，自那抹墨迹处开始，或点曳斫拂，或转侧



寒雀图局部

偏拖，间以调墨。少顷，一只曲颈梳理羽毛的白鹅便栩栩如生地出现在荷叶下。那投掷的墨迹被他画成了鹅喙，笔法自然，看不出刻意修饰的痕迹。画完，崔白搁笔退后，含笑请画学正指正。

众人着意看去，但见他虽仅画一鹅，却已兼含焦、浓、重、淡、清等水墨五彩，且和谐交融，活而不乱，用墨技法似在画学正之上。那鹅姿态娴雅轻灵，有破卷而出之感。与之相较，适才画学正所画的秋荷顿失神采，倒显得呆滞枯涩了。学正亦上前细看，默不作声地木然捋须良久，才侧目看崔白，评道："用墨尚可，但在此处添这鹅，令画面上方顿显逼仄，而其下留白过多，有失章法。"崔白当即附和，笑曰："我也觉这呆鹅所处之位过高，倒是拉下来些为好。"瞧崔白的神情，众人皆知他此语是在揶揄画学正，都有点忍俊不禁。学正胸口不住起伏，仿佛随时可能昏厥过去。也许是当着众画学生面又不好肆意发作，最后重重地甩袖，手指门外对崔白吼道——滚出去!

崔白无可避免地被逐出了书画院。他不失礼数地朝学正欠身略施一礼，启步出门，唇际云淡风轻的笑意不减，他走得潇洒自若。

崔白还年轻，他高评了自己的才华，亦低估了翰林书画院在社会上的影响力。当他在汴京开店售画时，那学正以下官员四处放风，说崔白品行不好，是被书画院开除的。谁家张挂了品行不佳的画家的画作，其儿女子孙岂不也要跟着学坏。这似乎是一个逻辑概念的偷换，但在当时人们信以为真，崔白的际遇也就可以想象了。他开店用完了积累，又无脸回家，于是在汴京洛阳一带周转，做

了个流浪画家。生活虽然陷于困顿，但崔白没有放弃追求，他创造出自己的绘画风格，并画出了许多优秀作品。无怪乎米芾为他打抱不平，批评公卿贵族们的收藏竞相一味求古，多是阎立本、韩滉一类画家的赝品，而对于像崔白这样优秀的当代画家的画作却熟视无睹。

机会终于再次降临。公元1065年，开封大相国寺遭暴雨破坏，殿宇修复后崔白很荣幸地被招募为画师，参加了那次壁画重绘。画史上没有记载壁画的主题是什么，但显而易见是崔白抓住了这次千载难逢的机会。有那么好的绘画功力，有自己的美学追求，有这么多年在社会上的历练，崔白无论作山水、人物、花鸟都竭尽全力，带着敬业精神也带着宗教热情，将每一笔都画得迹近完美。工程大约在宋神宗熙宁元年（公元1068年）结束。皇帝巡视了修复后的大相国寺，为壁画中表现出的精湛技艺暗暗叫好。宋神宗召见了崔白，表扬了他的画艺，询问他是否愿意进入翰林书画院供职。崔白说愿意，一边叩头谢恩，一边感动得泪流满面。


花鸟图轴

那一年崔白已经六十岁，从因年少轻狂被逐出画院到重返画院，时间倏忽就过去了四十年。崔白重新跨入书画院大门，来迎接的人群中没有一张熟面孔。在感叹物是人非的同时，崔白告诫自己要善待众位画师。崔白将自己在五十八岁时画的《双喜图》呈上，宋神宗非常欣赏此图中所表现出的精湛且成熟的画艺。皇帝欲任命崔白为画学正，那是书画院内级别最高的官位，是画师们终生追求的目标。崔白自视年龄已大，只接受了第二级的待诏之职，为的是多留些

时间作画。宋神宗同意了他的请求，并且下诏，如果没有御批，任何人都不能安排崔白作画。

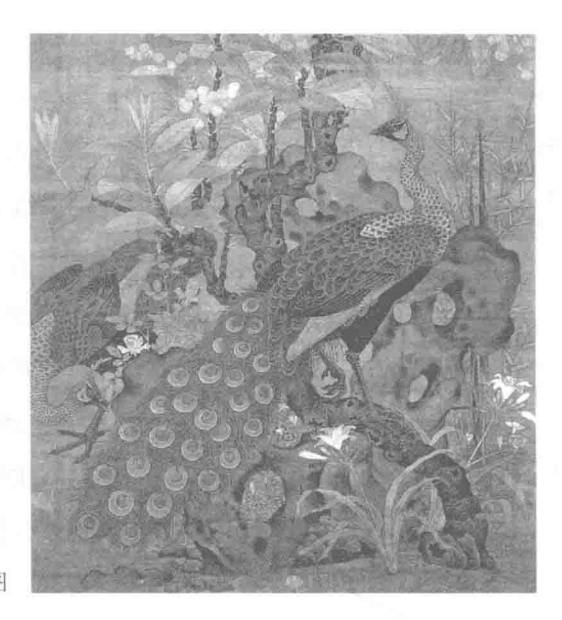
自觉追求终极目标是人生奋斗的最大动力。此后崔白努力作画，并对年轻人学画进行言传身教，在画院中实行兼容并蓄的艺术主张，终于打破了自宋初以来由黄荃父子树立的以“黄家富贵”为标准的单一的花鸟画审美标准，开创了一股北宋宫廷绘画之新风。

在之后的年月里，崔白勤奋作画，八十一岁时无疾而终。《宣和画谱》记载有《双喜图》、《寒雀图》、《竹鸥图》、《杜牧吹箫祝寿图》等二百四十一幅精品传世。

崔白作画时纵逸恣肆，自然有序，突破了“画院众工必先呈稿，然后上真”的绘画程序。崔白以清新典雅的绘画语言、融情入境的创作理念，成为花鸟画风格转型的标志性人物。崔白的作品追求一种自然和谐，凝聚着他对自然与生命的独特的审美观照。在天人合一的古典哲学思想根基之上，崔白在花鸟画中营造出的意境不仅体现出时代的精神，并且影响了花鸟画发展的方向。

《双喜图》为崔白的传世精品。此画纵193.7厘米，横103.4厘米，绢本设色，现藏台北故宫博物院。《双喜图》在绘画手法上颇具新意。西风阵阵，正是深秋时节，野外荒郊，古森槎枒，落叶飘零，枯草摧折，秋风萧杀之景，人迹不至，坡角处，一只野兔在踯躅而行。突然，一阵尖利的鸣叫划破静寂，两只灰喜鹊扑楞楞楞从橡树枝头上掠起。野兔倏然顿步回首，立耳瞠目，望向灰喜鹊，四周的小竹枯枝、衰草败叶发出飒飒的响动……画面就被定格于这一刻。物象工写结合，枝叶双勾，甚至连细草也双勾，但飞鸟与褐兔则采用勾、点、染的综合技法。褐兔皮毛以笔尖簇点，层层积染，而禽鸟的羽毛则填染白粉，质感强烈。飞鸟与褐兔上下呼应，疾风中凌乱的一切似乎有了秩序。土坡以干笔淡墨粗勾几笔，然后略加皴擦，只在局部加以密集的皴笔，却也将秋天旷野的落寞凸显出来。加之树身枝干的勾、皴、擦、染，技法老练而稳健，尽显一位画家成熟的绘画风格。

在北宋初期，全景式花鸟画受山水画的影响极大，其构图和表现技法上都留有一定痕迹。《山鹧棘雀图》、《竹石锦鸠图》、《雪竹图》等作品中，坡石的造型


孔雀枇杷图

和表现技法明显受山水画影响。而《双喜图》则不同，在构图造型和表现技法上都有很大变通，这充分显示了崔白在技艺方面的精湛与自信。

崔白的《寒雀图卷》也为其传世精品。此画绢本设色，纵25.5厘米，横101.4厘米，北京故宫博物院收藏。作品描绘隆冬的黄昏，一群麻雀在古木上安栖入寐的景象。作者在构图上把雀群分为三部分：右侧二雀，乍来初到，处于动态；而中间四雀，作为本幅重心，呼应上下左右，串联气脉，由动至静，使之浑然一体。鸟雀的灵动在向背、俯仰、正侧、伸缩、飞栖、宿鸣中被表现得惟妙惟肖。树干在形骨轻秀的麻雀衬托下，显得格外浑穆恬澹，苍寒野逸。此图树干的用笔落墨都很重，且烘、染、勾、皴，浑然不分，造型纯以墨法，笔踪难寻。虽施以画上的赭石都已褪落，但丝毫未损害它的神采，野逸之趣盈溢于绢素之外，有师法徐熙的用笔特点。

崔白晚年进入翰林书画院后专画花鸟，其《杜牧吹箫拜寿图》应为其中年时期作品。此轴纸本设色，宽54厘米，长116厘米，秦岭珍藏阁收藏。其艺术特色为工笔与水墨并举，人物举止传神逼真，自然景色协调，花草特具生命力，并富有立体感。画工精湛，用笔流畅，图纹绚丽，意蕴悠长。画面人物众多，动作不一，有白发长髯的老寿星微笑着赏听吹箫祝寿，有官人也有百姓。主人的夫

人也在其夫后面悄悄观看美丽动人的场面，还有其子女各自做着不同的动作，再者就是祝寿者本人准备开始演奏的姿势——此画赏心悦目，令人钦佩。

谁都以为，崔白虽未对“黄家富贵”予以全盘否定，但他的绘画创作在客观上对于以“黄家富贵”为程式的因袭之风给予了有力冲击，同时对徐熙画派传统继承也有一定的发展。他的绘画兼容二者，自创新貌，震动了当时的画坛，其影响遍于画院内外，难怪苏轼对崔白有“莫道今人不如古人”的极高评价。

从文人画的发展史来看，文同、苏轼、黄庭坚等一致反对形似为贵，极力主张“诗画一律”。画史也为他们贴上了文人画理论重要倡导者的标签。但对崔白的创作进行一番探究后会发现，在他的作品中那种绝无刻意求工的态度，以及对于关联形象的塑造，意象中人格精神的移入等等，都是先于文人画理论的实践表现。从苏轼对崔白画艺的击节叹赏看，其理论的提出多少应受到崔白绘画的启发。至于黄庭坚的许多议论，更是直接针对崔白的画作而发。黄庭坚认为：“吾不能知画，而知吾事诗如画。欲命物之意审，以吾事言之。凡天下之名知白者莫我若也！”因此，崔白的理念对于文人画无疑起了催化的先驱作用，这一作用在画史上的贡献绝不亚于他对院体花鸟画的变革之功。



牡丹白鹭图

经黄荃、徐熙至崔白，花鸟画已经完全独立成为与人物画和山水画并列的一大新兴画种。他们以文人士大夫的身份参与花鸟画的创作，将双勾填色、水墨写意及没骨法相结合，既改善了院体雍容富贵的遗风，又象征性地融入了文人画的情感表现。而崔白在继承前人的艺术精华的同时提升

了花鸟画的审美意境，其绘画成就具有里程碑的意义。

其弟崔悫、孙崔顺之皆善画，颇为时人所重。

崔白的另一大功劳是培养了大弟子吴元瑜。

吴元瑜，字公器，京师人。据《宣和画谱》记载：吴氏作品的风格，以描法纤细，传染鲜润，特出众工之上，且能变俗成家，超越院体范囿，大变晚唐、五代、宋初之法。吴元瑜原是一个武官，曾任端王府知客，后官至武功大夫、合州团练使。学画于崔白，善花卉翎毛蔬果、释道番族人物、山林界画、鞍马水龙等，皆精到传神。素以院体派自居的许多画家，亦因吴氏风格的启发而革去故态，放纵笔墨以抒胸臆。而吴元瑜留名画史的是，他还是北宋书画皇帝宋徽宗的绘画老师。

第三节　胸有成竹的文同

神宗元丰二年（公元1079年）七月，苏轼将收藏的名家字画拿到院子里晾晒。他的眼光与一幅神妙的墨竹相遇，稍后苏东坡突然悲从中来，继而放声大哭。这位画竹的朋友即是文同，半年前已乘鹤西去。文同与苏东坡是从表兄弟，虽然二人年纪相差了十几岁，却情性相投，堪称莫逆之交。人称文同襟怀磊落，高远潇洒如晴云秋月，尘埃所不能到也。苏东坡尝云："与可之文，其德之糟粕；与可之诗，其文之毫末。诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。"


文同像

文同（公元1018—1079年），字与可，号笑笑居士、笑笑先生，人称石室先生，梓州梓潼郡永泰县（今属四川绵阳市盐亭县）人。《华阳国志》卷三《蜀志》记载：李冰修都江堰后，成都平原"沃野千里，号为陆海，旱则引水浸润，雨则杜塞水

门，故记曰水旱从人，不知饥馑，时无荒年，天下谓之天府也。”文同出生于天府之国，从小又接受了良好的教育，从秀才到举人前途顺利，于宋仁宗皇祐元年（公元1049年）三十一岁时考取了进士。文同非常幸运，他的文才和相貌获得宋仁宗的好感，进士及第后被留在汴京。文同先任太常博士，后迁集贤校理，参与校勘《新唐书》。文同前半生半耕半读，后半生游宦官场，先后三次从中央到地方工作。他结交的朋友大都是文人雅士，其中不乏地位显赫的名公巨卿，如文彦博、司马光、王安石、韩绛、赵抃、范镇等人。与文同交情最深的当数苏轼、苏辙兄弟。

还在文同担任集贤校理时，秘书省分配来一位年龄颇大的试校书郎。文同得闲与之攀谈，方知老者姓苏名洵，字明允。因是四川同乡，两人谈得拢也走得近了。文同了解到苏洵二十七岁开始发奋攻书，四十八岁带领两个儿子进京应考，时文写得十分了得。然而试校书郎只是一个趋走拜赴小吏。苏洵在《上韩丞相书》一文中描述自己整日“劳筋苦骨，摧折精神，为他人所役使，去仆隶无几也”。但为了这京官的名分和微薄的酬劳，还有两个儿子的前途，苏洵不得不忍气吞声，埋头苦干。文同对官职卑微、一副衰老模样的苏洵十分尊重，得闲便与之交谈，这令苏洵内心非常感动。面对接踵而至向自己索取书画的权贵，文同毫不理睬，却主动送给苏洵一幅墨竹图。苏洵如获至宝，把这幅墨竹图挂在床前，时时观赏。他以文同的书画知己自居，并把文同藐视权贵、绝不趋炎附势的高尚品格讲述给两个儿子，要他们好好学习文同作“端人正士”的高风亮节。由此，在苏轼和苏辙兄弟的心目中埋下了钦佩文同的种子。

嘉祐二年（公元1057年），苏轼与苏辙同登进士，文同闻讯即向苏洵祝贺。随后苏轼外放，在凤翔府（今陕西凤翔市）担任签书判官。文同途经凤翔时专程拜访苏轼，两人言谈甚欢，从此结为知己。当时，文同已年近五旬，两鬓斑白，面目清峻，温文尔雅，不苟言笑。而时年二十九岁的苏轼风华正茂，身材颀长，诙谐幽默，指点江山，才华横溢。一个是久历官场人情练达的庄重老者，一个是初入仕途少年得志的青年才俊。一个冷静如冰，一个热情似火。两个性格截然不同的人就这样一见如故，因“谈词如云”而结成了好友。两人还一致确定文人画中的四君子为梅兰竹菊。



墨竹图一

自凤翔道别后，苏轼观赏文同馈赠的墨竹画，写下了《石室先生画竹赞并序》：

与可，文翁之后也，蜀人犹以“石室”名其家。而与可自谓笑笑先生，盖可谓与道皆逝、不留于物者也。顾尝好画竹，客有赞之者曰：

先生闲居，独笑不已。问安所笑？笑我非尔，物之相物，我尔一也。

先生又笑，笑所笑者。笑笑之余，以竹发妙。竹亦得风，天然而笑。

熙宁三年（公元1070年），文同与苏轼同朝为官。两人在京城汴梁（河南开封）西郊毗邻而居，时常往来，乡情和友谊进一步加深。后来，文同在议宗室袭封事时违背了皇上的旨意，受坐（处分）夺官，由五品降为六品。文同感受到官



墨竹图二

场的凶险，决心离开这政治斗争的中心，于是请求到故乡蜀地任官。朝廷准予他回到西川，出任陵州（今四川仁寿市）知州。苏轼在《跋赵矶屏风文与可竹》中写道："与可所至，诗在口，竹在手。来京不及岁，请郡还乡。而诗与竹皆西矣。一日不见，使人思之。"对良师益友的思念之情溢于言表。从此以后，两人常常通过书信互致问候、相互切磋。一次，苏轼在给文同的信中写道："别后亦有拙诗百余首，方令人编录，以求斤斧，后信寄去。老兄盛作，尚恨见少，当更蒙借示，使劣弟稍稍长进。此其为赐，又非颁墨惠竹之比也。"可见他对文同的认识进一步加深，不只折服其墨竹画艺，更佩服其道德文章。他常常把自己的诗文寄给文同，请求指正，并且写作诗文也以文同为榜样，深受文同的影响。

文同在陵州居官时期，最常去的地方自然是有竹林的地方。他在自己的居室"墨君堂"前后遍栽丛竹，卧听风雨潇潇。与可常言："竹如我，我如竹。"喜欢竹子又每天浸淫于竹林，文同常常奋笔挥洒，笔下竹韵楚楚，其身已与万竹同化。当他在尘世里跋涉劳顿的时候，墨君堂便是可以自由俯仰吐纳的驿站。落日熔金，暮云合璧，眼前的潇潇翠竹渐渐掩映于溶溶的月色之中，那黑色斑驳的竹影显得分外简单而深邃，比之多色彩的白昼更让他觉得充实与丰富，刹那间领悟了画竹的真谛，以"淡墨挥扫"来代替"丹青朱黄铅粉之工"，所谓"夫物芸芸，各复归其根"，此式是了。在这样的审美意境中挥写出的墨竹本于自然而超乎自然，当然更富潇洒之姿，逼檀栾之秀。每完成一幅新作，文同会叮嘱："勿使他人书字，待苏子瞻来，令作诗其侧。"

初时，文同画完一幅墨竹便听任座客巧夺而去，毫不珍惜，于是登门求画


墨竹图三


墨竹图四

者日多。久之终于把文同逼得发了急，他将人们送来的缣素掷于地下，发狠道：“我要拿这些东西做袜子穿了！”苏东坡闻言觉得这时候的文同分外可爱。苏东坡赴徐州做官时，自称他的墨竹已尽得文与可之法。文同便顺水推舟地向求画的人们推荐说：“吾墨竹一派，近在彭城（徐州附近），可往求之。”他又写信给苏东坡，幽默地说：“对不起，袜材都要聚到你那里去了。”文同出门作客，看到主人设置笔砚，往往“逡巡避去”。他曾对人解释说：“过去我是学道未至，意有所不适，而又无法排遣，所以图写墨竹以求发泄，那是我的病之所至。现在病好了，又叫我怎么画呢？”苏东坡便抓住这点和他开玩笑：“你的病也未必痊愈了，难道就不复发作了？我要等你再次发作时从中取利。索画于人，我这也是一种病啊。”苏东坡与文同同“病”相怜，惺惺相惜。这种“病”要顺任它发作排遣，旁人不能随意干涉，否则于“病”无补。

熙宁五年（公元1072年），文同调任兴元府（今陕西汉中市）知府。文同任内兴办学校，挑选品行学问最优秀的人主事，并多方劝勉百姓送子弟上学。公事之余，他经常亲自到学校训导，于是汉中求学者日渐增多。他还亲自草拟《奏为乞置兴元府学教授状》上奏朝廷，建议设立汉中府学教授一职，专抓教育，使汉中教育事业蓬勃发展。当时，有盗贼横行街市，关中一带不少恶徒

在褒斜道间剽掠抢劫，人民深受其害。文同派吏卒侦捕，严加整治，从此盗贼不敢犯，社会安定，人民安乐。文同听说城外乡民近期经常失盗，便乔装打扮后到事发地周围巡视了一圈。他回来对手下人说在西山的山湾里，住有几户人家，其中藏有强盗，应该快去捉住。捕快应命前往，果然在那里捉到了歹人，于是“乡人神之”。

熙宁八年（公元1075年），文同调任洋州（辖今洋县、佛坪、西乡、镇巴县）知州。洋州产茶叶，当时朝廷实行榷茶法（专卖税），每年洋州须上解茶四十万斤，由茶农肩挑背驮至州郡上缴。其余茶叶，限运四川销售。而四川也盛产茶叶，遂致价贱难卖，积压霉变，茶农怨声载道。文同上奏朝廷，废“榷茶法”，洋州民众大悦。他还向朝廷上《论官场榷盐宜预为计度状》，解决州民缺盐之难。朝廷遂下令：尽行榷盐，不许私商兴贩。

文同在洋州重视公益事业，修了多处园林亭榭等景观供人游憩。当时的洋州城风景如画美不胜收。他特地写了一批咏景诗，并把这些诗寄给苏轼、苏辙及诗友鲜于侁。二苏及鲜于侁都作诗相赠。如此，北宋四大川籍诗人合成《洋州三十咏》共一百二十首诗，为洋州一时之胜。直到今天，仍不失为洋县人文积淀的一大瑰宝。

洋州城北有筼筜谷，遍野有茂林修竹且景色宜人。文同得暇常携妻来此悠游，观竹画竹品尝竹笋。自谓偷闲太守，人呼窃绿先生。多年的观竹与画竹，使



晚霭图一

文同终于悟出了画竹之真谛。他告诉苏轼:"画竹者必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,稍纵则逝矣。"文同画竹的至理名言,经苏轼《文与可画筼筜谷偃竹记》一文的转述而广为流传,后来衍化为脍炙人口的"胸有成竹"或"成竹在胸"成语。一天,文同与妻子在筼筜谷中赏竹,烧笋晚食。衙役送来苏轼的信。文同拆开一看,原来是苏轼写给他的一首诗,诗曰:

汉川修竹贱如蓬,斤斧何曾赦箨龙。
料得清贫馋太守,渭滨千亩在胸中。

文同读后,不觉大笑,喷饭满案,成为一段文坛佳话,从而又衍化成"失笑喷饭"的成语。也许是文同和苏氏父子有真缘分,文同与苏轼结识十多年后,文同的四子文务光和苏辙的长女喜结良缘。文同和苏辙成为儿女亲家,所以苏轼在后来的诗文中称文同为亲家翁,自称从表弟。

文同一生为官,但他自觉远离政治斗争,中庸自持。所以,艺术创作是他寄托心境以求超越现实的手段。文同所著《丹渊集》四十卷,《拾遗》两卷,为其曾孙所编,附《年谱》一卷、《附录》两卷,见《四部丛刊》影印本。

文同对中国艺术史做出的最大贡献还是他画的墨竹。文同将文学中的比兴



晚霭图二

手法运用于绘画，将自己的个人追求与情趣完美地与艺术相结合，对笔墨技法的提炼、对书法笔法的借鉴，由此开创了画坛新风。署名吴镇的《文湖州竹派》一文，列举文同之后的墨竹画家二十五人，画派形成于文同的亲朋好友中，如文同的妻侄、子女、外孙以及从表弟苏轼等。湖州竹派在宋以后的八百多年间，影响一直不衰，其中最著名者有元代高克恭、赵孟頫、李衎、柯九思、吴镇，明代王绂，清代郑燮等人。

由于种种原因，文同传世作品极少。今台北故宫博物院藏《墨竹图》为其真迹，画倒垂竹一枝，形象真实，笔法严谨。广东博物馆藏有《墨竹图》一轴，系此轴临本。《墨竹图》此墨竹画轴无名款，但钤有文同二印：静闲画室、文同与可。画悬崖垂竹，主干曲生，至末端而微仰，寓屈伏中隐有劲拔之生意。枝叶甚密，交相间错，向背伏仰各具姿态，画叶之墨色浓淡相依。米芾论文同画竹云："以墨深为面，淡墨为背，自与可始也。"

文同有一首著名的咏竹诗，呈阶梯形式，诗曰：

竹，
森寒，洁绿。
湘江滨，渭水曲。
帷幔翠锦，戈矛苍玉。
心虚异众草，节劲逾凡木。
化龙杖入仙陂，呼凤律鸣神谷。
月娥巾帔静苒苒，风神笙竽清蔌蔌。
林间饮酒碎影摇樽，石上围棋轻阴覆局。
屈大夫逐去徒悦椒兰，陶先生归来但寻松菊。
若论檀栾之操无敌于君，欲图潇洒之姿莫贤于仆。

宋神宗元丰元年（公元1078年），文同曾送东坡一帧墨竹册页。次年正月，六十一岁的文同奉调出任湖州（今浙江吴兴）太守，不幸于二十一日病逝于赴任途中的陈州（今河南淮阳）驿舍。文与可未到湖州赴任，却以文湖州闻名后世。

第四节　先器识而后文艺的蔡襄


蔡襄像

传说真武大帝得道升天时，拔剑剖腹，将一些秽物丢在了洛阳江中。后来，这些秽物变成了龟蛇妖精，不时兴风作浪，危害过往船只。某日，一艘渡船过江，龟蛇作怪，大风骤起，浊浪滔滔。眼看渡船即将倾覆之际，天上喊道："蔡学士在船上，不得无礼！"妖精听了吓得潜入了江底，转瞬间江面恢复了平静。船上的客人很诧异，询问谁是"蔡学士"，全船没一个姓蔡的，只有一个怀孕的女子，她丈夫姓蔡。那孕妇心里想这是预兆，就暗暗对天许愿："这胎若能生下个男孩，长大后一定要叫他在洛阳江上修造一座大桥，便利过往客人。"后来那女子果然生了个儿子，取名蔡襄。而蔡襄从小聪颖，读书过目成诵，十八岁进士及第，后来当泉州知府时果然在洛阳河上造了座气势恢宏的洛阳桥，或名万安桥。

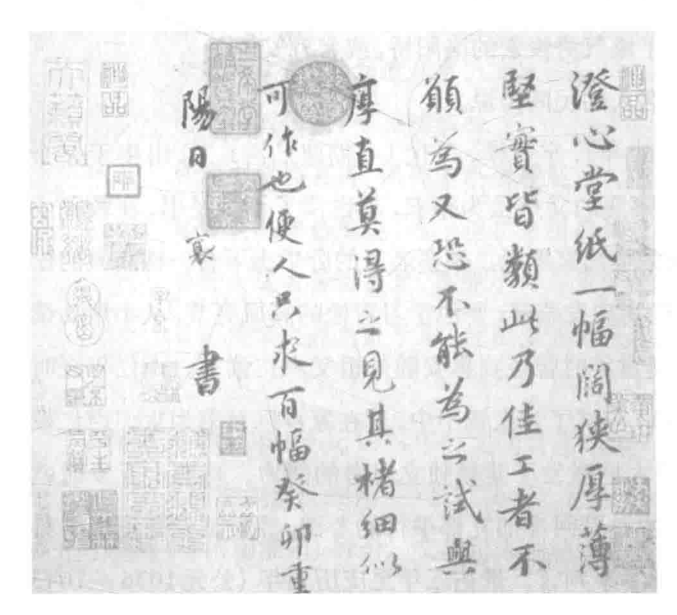
这或许是一则依附于名人的民间传说。

蔡襄（公元1012—1067年），字君谟，兴化（今福建仙游）人，出生于一个以耕读传家的小康之家。蔡襄的父母虽为布衣，却也读了不少经书，在教孩子读书识字的同时也给蔡襄灌输儒家思想。蔡襄老家的卧牛山下有一株高大的松树，母亲常常指着挺拔的松树启发蔡襄，要他学习青松的高风亮节，从小用功读书，长大后报效国家。蔡襄童年时曾经到惠安随外祖父卢仁读书。卢仁年轻时专攻经史，能写一手好文章，应试了几次皆不中，就在家乡以教书为生。卢仁教学方法灵活，善于启发，极大地激发了蔡襄独立思考的能力。蔡襄十五岁时就与其弟蔡高就乡举。十八岁赴开封参加礼部举行的考试，经殿试荣登进士甲科第十名。翌年，蔡襄为漳州军事判官。景祐三年至庆历三年（公元1036—1043

年）的七年间，蔡襄先后任西京留守推官，馆阁校勘，继以秘书丞，集贤校理知谏院，兼修起居注。这些虽然都是文官中的散秩，但让蔡襄得以大量阅读了内府珍藏的图书古籍和历代法书。

也许是个性使然，也许是家庭教育起了作用，蔡襄在京为官时刚正无私，直率谠言。其时，宰相吕夷简执政、结派营私，排斥异己，屡贬正言者。景祐三年（公元1036年），知开封府的范仲淹上《百官图》议朝政，直言批评吕夷简，而被指为朋党，谪贬饶州（今江西潘阳）。随后，集贤校里余靖也谏言吕夷简，被谪筠州（今江西高安）。中允尹洙出于义愤，竭力反对，自愿降黜。馆阁校勘欧阳修诘责司谏高若讷趋炎附势、迎合吕夷简，亦被贬为夷陵县令（今湖北宜昌）。这时，蔡襄目睹正言者均被谪贬，心中不能自平，乃作《四贤一不肖》诗，高度赞扬范仲淹等四人为贤人，痛责高若讷为不肖之徒。这篇感人肺腑的诗作一经传诵，立即名扬京畿，开封士民争相传抄，大有“洛阳纸贵”之势。

“傥曰希文实贤士，因言被责庸何伤。汉杀王章与长倩，当时岂曰诛贤良。惟时谏官亦结舌，不曰可谏曰罪当。遂今百世览前史，往往心愤涕洒滂。斯言感切固已至，读者不得令激昂……”如此辛辣尖刻，锋芒毕露，直言不讳，扬贤贬邪，令人肃然起敬。这首表达了作者鲜明立场和浓缩着忠直情感的长诗，无



澄心堂纸帖

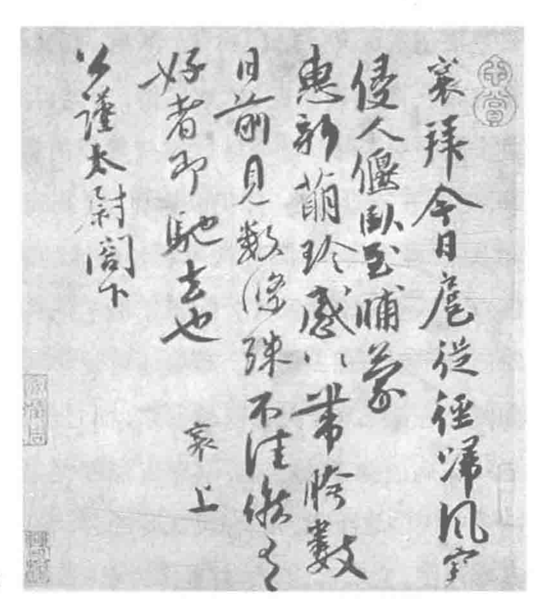
疑在朝野扔下了一颗重磅炸弹，引起了轰动！年仅二十四岁的蔡襄在是非善恶面前，不计较个人的荣辱得失，坦言相谏，慷慨陈词，谴责腐败，鞭挞权奸，给世人留下了深刻的印象。蔡襄的《四贤一不肖》诗，是他一生品德与情操的第一次高调亮相，是一篇讨伐腐败的檄文。他以一个怀抱政治理想的士人之心，向宋朝廷奉上了一篇发自内心的诗谏。

蔡襄以此诗成就了大名。

蔡襄的书法写得好，成名后求书的人激增，但蔡襄没有以书法为乐事，没有选择以书法家立身。饱读儒家经典的他把书法理解为君子先器识而后文艺的小道。尽管北宋立朝已近百年，人才辈出，文化建设取得了瞩目的成就。就仁宗朝而言，朝野一致公认欧阳修的文章、梅尧臣的诗歌和蔡襄的书法为当代翘楚，但他们三人的共同追求是“修身齐家治国平天下”或“君子有三立——即立德、立功、立言”的儒家高标理想。

朱长文在《续书断》中写道：蔡襄书颇自惜重，不轻为书，与人尺牍，人皆藏以为宝。仁宗深爱其迹……及学士撰《温成皇后碑》文，敕书之，君谟辞不肯书，曰：“此待诏职也。儒者之工书，所以自游息焉而已，岂若一技夫工役哉？”

从上述记载看，蔡襄书法从当朝皇上到普通百姓都十分珍惜。由于他颇自



蔡邕《扈从帖》

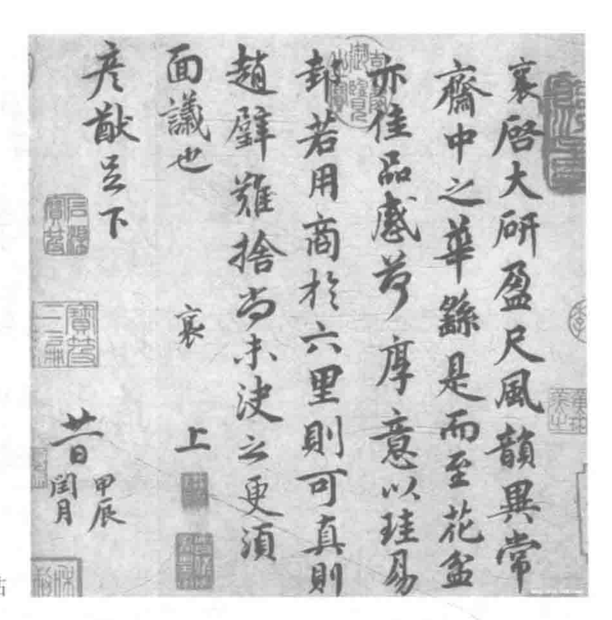
惜，不妄为人书，所以传世作品较少。另外可以看出当时书坛的风气已完全转向了诗文尺牍，而书碑则被看作是一种技夫工役之事，为士大夫所不屑，甚至连帝王的敕命也已不能左右，这与唐代的情况恰好相反。

纵观蔡襄的一生，他的言行和操守始终保持着高度的一致。

蔡襄为官处事公正客观，坚持原则，不徇私情，只要有损国家利益的，他总是奋不顾身地予以维护。如庆历三年（公元1043年）四月，蔡襄上书要求乞罢自己的座师、时为宰相的著名诗人晏殊。时人目为不近人情，忘恩负义，舆论一片哗然。但是，座师政治上的尸位素餐、顽固守旧、以权谋私和生活上的贪婪奢侈，却是正直务实的蔡襄所不能容忍的。他愤然上疏，毫不客气地揭露晏殊自登枢府及为宰相，首尾数年，不闻奇谋异略以了国事，唯务私家，营置资产。结果，在铁的事实面前，这位未曾一日不宴饮的腐败官僚终被罢相，时人拍手称快！

庆历三年九月，蔡襄知谏院后，针对吕夷简罢相后仍以司徒身份预议军国大事，且两府大臣还要到他家商量政事的怪现象，立即上疏《乞罢吕夷简商量军国事》，列举了吕夷简的诸多罪状。蔡襄在疏文中尖锐地指出：吕夷简擅权二十年，谋身忘公，败坏了社会风气，助长了政治腐败，贬抑了优秀人才；造成了二虏连构，百姓困穷，万手所指；加剧了内忧外患，因而强烈要求罢其商量军国大事的特权。此疏得到仁宗皇帝的重视与采纳，终于取得了胜利。

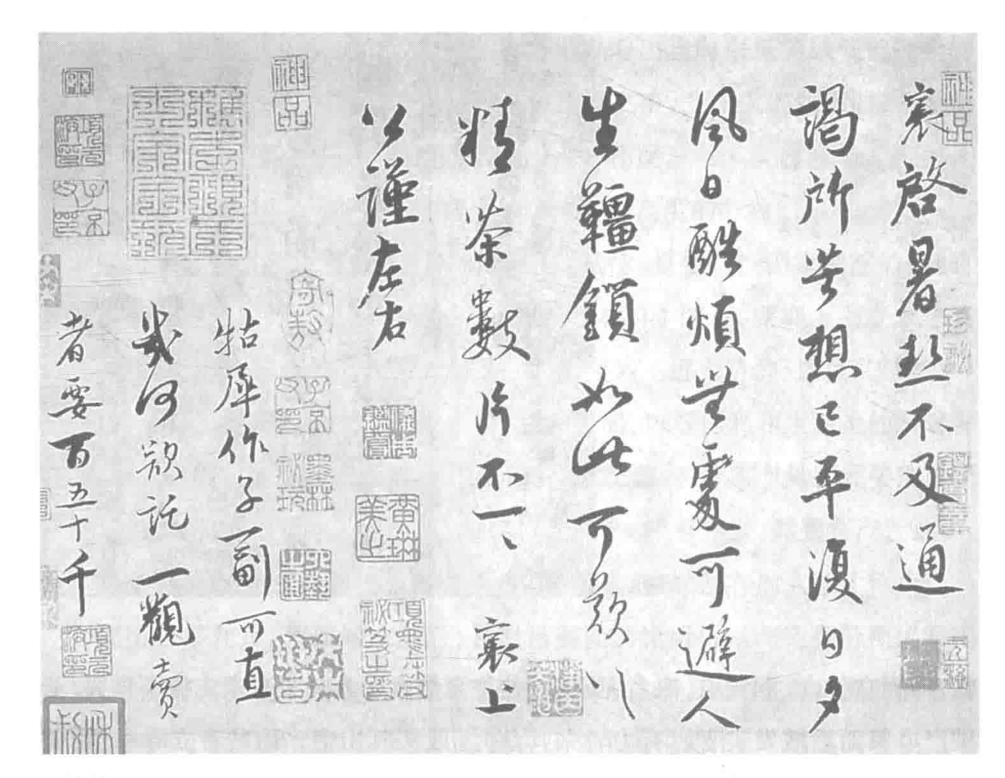
庆历五年（公元1045年）以后，蔡襄数番知福州和泉州。在闽期间，他经常深入民间调查研究，体察民情，为老百姓做了不少实事好事，深受人民的爱戴。其流风余韵，至今村甿妇孺犹能道说。他在福州组织和发动民众兴修水利，复辟五塘以溉民田，民以为利；奏减闽人五代时丁口税之半；提倡种植茶树和荔枝、龙眼等果树，在改善百姓生活的同时也增加了政府的赋税收入。蔡襄亲自深入乡间调查研究，写出了驰名海内外的农学专著《荔枝谱》和《茶录》，对后世产生了深刻影响。蔡襄还重视移风易俗，破除迷信陋习，净化社会环境。如闽俗左医右巫，疾者依巫索祟，而过医之门十才二三，致枉死者多多。对此巫觋主病蛊毒杀人之类，蔡襄皆痛断绝之。他将官府治病秘籍《太平圣惠方》六千多例公之于世。还择民之聪明者，教以医药，使治疾病。又如闽俗重凶事，其奉浮图，会宾客，以尽力丰侈为孝，否则深自愧恨，为乡里羞。而奸民游手无


襄啓大研盈尺風韻異常
齋中之華繇是而至花盝
亦佳品感荷厚意以珪易
邽若用商於六里則可真則
趙璧難捨尚未決之更須
面議也 襄上
彥猷足下
甲辰 閏月

大砚帖

赖，幸而贪饮食，利钱财，来者无限极，往往至数百千人。至有亲亡秘不举哭，必破产办具而后敢发丧者。有力者乘其急时，贱买其田宅。而贫者立券举债，终身困不能偿。在婚娶习俗上，老百姓喜欢广为排场，铺张浪费。且计较嫁妆，朝索其一，暮索其二。姑辱其妇，夫虐其妻。求人不已，若不满意，至有割男女之爱，辄相弃背，习俗日久不以为怪。蔡襄对此深恶痛绝，下令禁止，亲作《福州五戒文》和《教民十六事》，以教谕之，受到群众的普遍欢迎和支持。结果恶习破除，正气大张，风气扭转，闽俗丕变。

在泉州时，蔡襄最大的贡献、最富传奇色彩的莫过于他倡导主持修建了我国古代最早的一座跨海大石桥——洛阳桥。未有桥时，人们从距州二十里万安渡绝海而济，往来畏其险。一旦遇上狂风大浪，沉舟被溺，死者无算，给人们生活带来巨大的威胁与不便。至和二年（公元1055年），蔡襄出任泉州太守，决心募民建桥，造福于民。经过六年多的艰苦努力，一座双尖船形桥墩，桥长三百六十丈，有过水孔四十七个、墩位四十八个的巨型石桥，终于卧架于波涛汹涌的江海之上。洛阳桥使天堑变通途，成为沟通福建南北的枢纽工程，它促进了福建交通的发展，对福建政治、经济发挥了重大的推动作用。万安桥建成后，蔡襄亲撰《万安桥记》，由当时著名石刻家上官力镌刻。



暑热帖

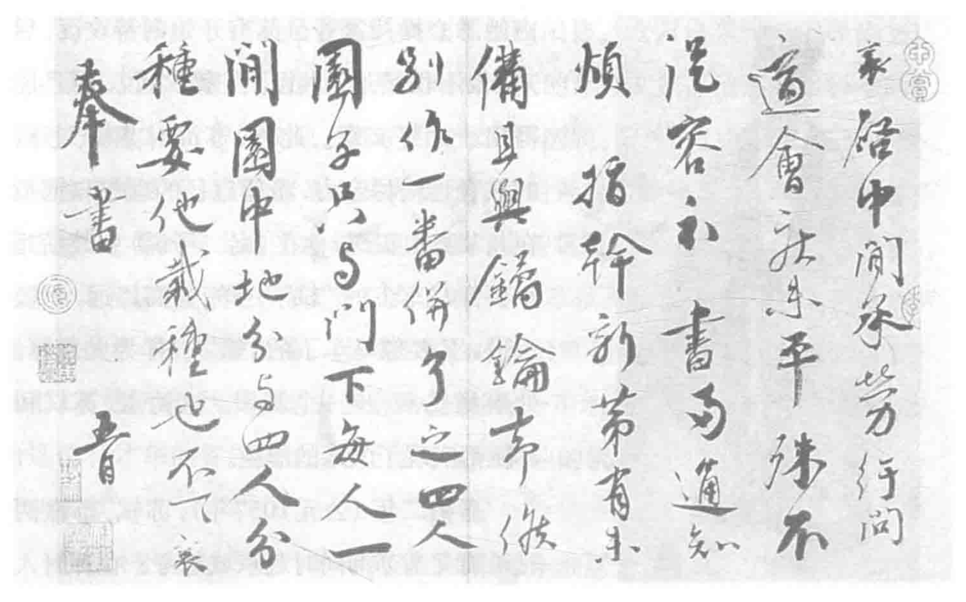
另外，蔡襄十分重视植树，绿化道路，造福行旅。如从福州大义渡至泉漳沿途植松（闽人称榕为松）七百里以庇道路，以荫行人，开创了闽泉道路多植榕树的先例。民间有歌谣道：道边松，大义渡至彰城东。问谁植之我蔡公，岁久广荫如云浓。甘棠蔽芾安可同，委迤夭娇腾苍龙。行人六月不知暑，千古万古摇清风。

诚然，蔡襄在三十七年仕途生涯中，胸怀伟大的政治抱负，脚踏实地，勤勤恳恳，以自己高尚的品格禀性及卓著的仕宦实践，给后人树立起高大丰满的人格形象，以至近千年来盛赞不衰，好评如潮，时时激励着后人，产生了持久良好的人格示范作用。纵观蔡襄短短的一生，我们可以强烈地感受到真善美是他人格的主要内涵，崇高、伟大、完美是他人格的重要特征。

蔡襄无意于书法，但其书法在其生前就受时人推崇备至，极负盛誉，最推崇他书艺的人首数苏东坡、欧阳修。苏东坡在《东坡题跋》中指出："独蔡君谟天资既高，积学深至，心手相应，变态无穷，遂为本朝第一。然行书最胜，小楷

次之，草书又次之……又尝出意作飞白，自言有翔龙舞凤之势，识者不以为过。”欧阳修对蔡襄书法的评价之高简直到了无以复加的地步。欧阳修说：“自苏子美死后，遂觉笔法中绝。近年君漠独步当世，然谦让不肯主盟。”（《欧阳文忠公集》）黄庭坚也说：“苏子美、蔡君漠皆翰墨之豪杰。”（《山谷文集》）北宋科学家沈括在《梦溪笔谈》中评论蔡襄的草书曰：“以散笔作草书，谓之散草，或曰飞草，其法皆生于飞白，自成一家。存张旭怀素之古韵，有风云变幻之势，又纵逸而富古意。”

蔡襄书法由时人入门，中年之后始学钟繇和颜鲁公，潜心临摹而“叹服不足”。兼及欧、褚、虞等唐初诸家，而又上溯二王，功夫着实，点划不苟，严守晋唐法度。论者谓其字“有典型与法度”，与苏轼、黄庭坚、米芾等合称“宋四家”。其楷书端庄严谨、凝重浑穆，如《跋告身帖》、《谢赐御书诗表》、《寒蝉赋》等皆精工严整，用笔舒展稳健，富于晋韵唐法之妙。其行书秀逸俊美、精致雅淡，如《京居帖》、《蒙惠帖》、《山堂诗》，运笔遒劲凝重，结体端丽妍媚，显示其独到的艺术个性。散笔作草，飞翔飘舞，如《入春帖》、《连日山中帖》，纵逸而富生古意，畅达雅致，表现出高超娴熟的艺术技巧，在这些传世墨迹中显示一派“笔带春韶、玉润兰馨”的



纡问帖

艺术境界。然而因为蔡襄书法刻意求古，且又“颇自惜，不妄为人书”（《蔡襄墓志》），故而传世作品较少，在“宋四家”中影响力不及苏、黄、米三家。但他力追文人书法的意境，又直接影响到苏、黄、米诸家以及明代书法的发展。况且其人品敦厚，学识渊博，因而蔡襄在宋四家中不仅占有一席而且当属长辈。

从总体上看，蔡襄的书法还是恪守着晋唐法度，创新的意识略逊一筹。但他却是宋代书法发展上不可或缺的关键性人物。他以其自身完备的书法成就，为晋韵唐法与宋人的崇尚文人意趣之间搭建了一座沟通的桥梁。

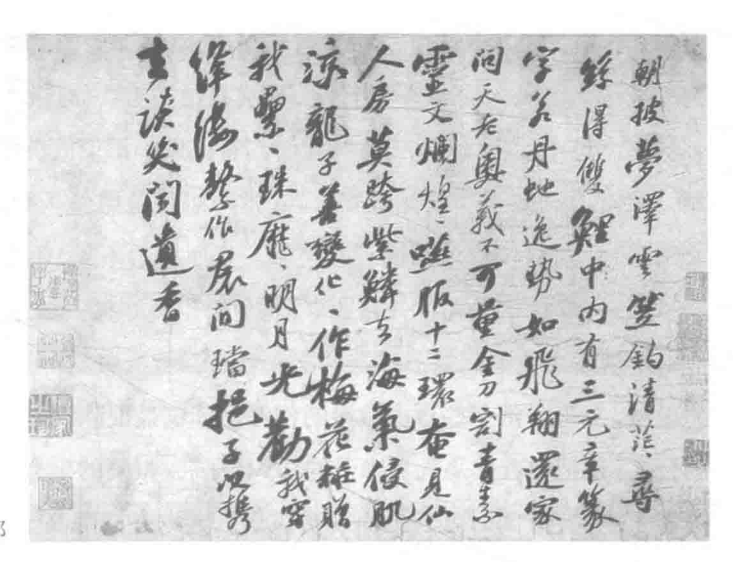
第五节　百代风流苏东坡

《三字经》说：“苏老泉，二十七，始发愤，读书籍。”这位苏老泉，就是苏轼与苏辙的父亲，“三苏”之首的苏洵。青年时代的苏洵，豪放不羁，喜好游侠。十九岁那年，与眉州的名门闺秀程氏结婚，陆续生下一个女儿和两个儿子——苏轼和苏辙。到了二十七岁那年，苏洵忽然觉悟了，对夫人说：“我衡量了自己，尽管已到中年，如果要读书，还是可以成才的。但是，全家要靠我养活，真是无可奈何！”苏夫人听了这话即表示支持丈夫读书，由她悉心操持家务。苏洵开始刻苦攻读，后来，他不仅精通“六经、百家”之说，而且能写出一手好文章。此外，苏洵对苏轼、苏辙的教育也竭尽全力，希望自己的理想和抱负在儿辈身上实现，他在《名二子说》中鼓励儿子要像马车上的“轼”一样，登高望远，积极上进；又要像马车下的“辙”一样为人忠厚，处事稳妥，一步一个脚印。这两点，苏轼和苏辙都实现了父亲的愿望。



苏轼像

嘉祐二年（公元1057年），苏轼、苏辙两兄弟随父亲苏洵同时赴京城赶考。在开封入住客舍后，他让苏轼和苏辙继续复习，自己



李白诗卷局部

将所著的《几策》、《权书》、《衡论》共二十二篇政论文呈送给欧阳修阅览。苏洵的文章论点鲜明，语言犀利，具有雄辩的说服力。欧阳修称赞他“纵横上下，出入驰骤，必造于深微而后止”。苏轼和苏辙参加了应试，结果双双金榜题名。从此，苏氏父子名闻天下，世称“三苏”。许多文人学士都争相传诵和模仿他们的文章，时文为之一变。

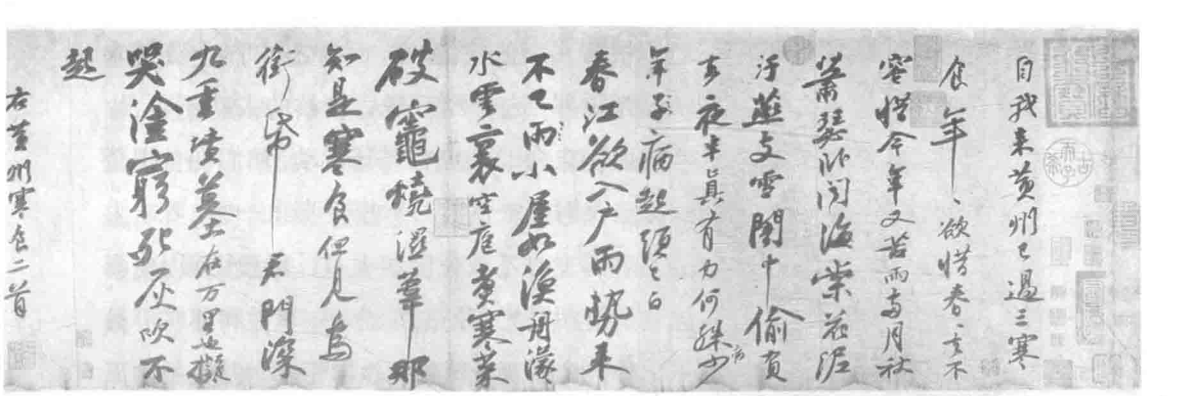
那一年的主考官正是著名的文坛领袖欧阳修。欧阳修当时在倡导诗文革新运动，主张文章应明道致用，反对华而不实的浮夸文风。他想利用科考的机会选拔一批人才，以振文风。苏轼的文章写得洒脱、豪放，风格浑厚，充满才气。欧阳修见了大为惊喜，准备点其为状元。那时考卷也是密封的，欧阳修反复推敲之后，觉得试卷上的文风与他的得意门生曾巩很相似，怕点了自己的门生为状元，受人议论，于是，将王安石点了第一，将苏轼点了第二。后来欧阳修知道是苏轼的卷子后很是后悔。他对苏轼的才华很赏识，曾对老友梅尧臣说：“读苏轼书，不觉汗出，快哉！老夫当避路，放他出一头地也。”那意思是说，老人应该给这位有才华的青年人让路，让他有出人头地的机会。这就是“出人头地”成语的来源。

苏轼（公元1039—1101年），字子瞻，号东坡居士，眉州（今四川眉州）人，出生于一个殷实的地主家庭。从史料记载看，苏轼兄弟幼承家教，虽深受其父

熏陶，但苏洵好外出游侠，其母程氏“亲授以书”，他们的启蒙教育应该是由母亲完成的。既长，苏轼“学通经史，属文日数千言”（苏辙《东坡先生墓志铭》）。苏轼考上进士后授大理评事、凤翔府判官。风华正茂的苏轼到任时凤翔正值大旱，他作文求雨，老天果然普降甘霖，这下可把他偷偷乐的。因求雨成功，苏轼心情不错，前后作诗填词逾百首之多。然而好景不长，不久调来了刚直的陈太守，两位同样性格的人在一起共事，难免会出现摩擦。加之陈太守是军人出身，故对下属要求更是严格。凤翔的文武官吏都低头服从，可年轻好胜的苏轼就不愿屈从，上班时常有些自由散漫的作派。苏轼最恨陈太守的是喜欢删改他起草的公文，还把他看作是乳臭未干的“小伙子”。报复的机会来了。陈太守在官邸中修了座高台，闲时就到上面观赏风景。大约是酒喝高了，又或许想考考苏轼的文才，陈太守叫苏轼写一篇文章记述其事。苏轼于是写了《凌虚台记》。文章写道：“……然而数世之后，欲其求仿佛，而破瓦颓垣无复存者。既已化为禾黍荆棘，丘墟陇田矣，而况乎此台欤？夫台犹不足恃以长久，而况人事之得丧，忽往而忽来者欤？而或者欲以夸世而自足，则过矣。盖世有足恃者，而不在乎台之存亡也。”陈太守的本意是要苏轼写篇颂文的，殊料苏轼大写日后高台废塌后的情景，又写尽了人间沧桑。陈太守读了哈哈一笑，让人一字不差地刻了碑。苏轼由此了解到陈太守人不坏，对他严格是希望他在官场上早日成熟，于是两人尽除前嫌。后来苏轼为陈太守写了篇很感人的墓志铭，还与陈太守的儿子陈造成了终生好友。

苏轼在凤翔任期届满，其父苏洵于汴京病故，他扶丧归里守制。熙宁二年（公元1069年）初，苏轼还朝任职。其时宋神宗用王安石变法，苏轼的改革思想与王安石的变法主张有许多不同。如王安石主张大明法度，多方理财，并迅速向全国推行新法。苏轼则强调择吏任人，而反对以立法更制为事，主张节用以廉取，而不赞同广求利之门。他还提出欲速则不达、轻发则多败的见解，在改革步骤上力主稳健。因此，他连续上书反对变法，由于意见未被采纳，请求外调。自熙宁四年至元丰初期他先后被派往杭州、密州、徐州、湖州等地任地方官。

在这期间，他曾经惩办悍吏，灭蝗救灾，抗洪保堤，对邑政进行某些改革，收到了“因法便民”之效。这是苏轼为官的政绩。



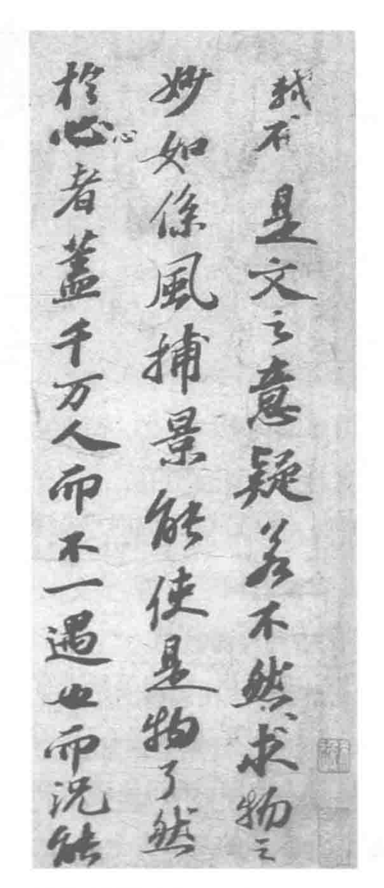
黄州寒食帖

苏轼不满意变法，尤其当看到新法推行中的流弊时，不敢默视，时时“缘诗人之义，托事以讽”（《东坡先生墓志铭》）。

王安石罢相后，世人以为持不同政见的苏轼该回朝为官了。

可世事难料，人心叵测，更大的磨难在等待着苏轼。何正臣、李定等新进官僚也容不得苏轼，从苏轼诗文中罗织罪状，弹劾苏轼“指斥乘舆、包藏祸心”。因而于元丰二年（公元1079年）夏天把他从湖州逮捕，投入监狱，讯问他诽谤朝廷的罪行，这就酿成北宋有名的文字狱“乌台诗案”。乌台指的是御史台，汉代时御史台外柏树很多，树上有很多乌鸦，所以人称御史台为乌台。由于苏轼是文坛领袖，他在自己的诗文中表露了对新政的不满。朝廷觉得任由苏轼的诗词在社会上传播对新政的推行很不利，所以在宋神宗的默许下，苏轼被抓进乌台，一关就是四个月，每天被逼交代他以前写诗的由来和词句中典故的出处。到十月中旬，御史台申报苏轼诗案的审理情况，其中辑集苏轼数万字的交代材料，查清收藏苏轼讥讽文字的人物名单，计有司马光、范镇、张方平、王诜、苏辙、黄庭坚等二十九位大臣名士。李定、舒亶、王珪等欲置苏轼于死地而后快，但宋神宗一时举棋不定，因宋太祖早有誓约，除叛逆谋反罪外，一概不杀大臣。

朝中奸佞谋害苏轼，同时，正直人士也仗义相救。宰相吴充直言：“陛下以尧舜为法，薄魏武固宜，然魏武猜忌如此，犹能容祢衡，陛下不能容一苏轼何也？”已罢相退居金陵的王安石上书说：“安有圣世而杀才士乎？”连身患重病的曹太后也出面干预：“昔仁宗策贤良归，喜甚，曰：‘吾今又为吾子孙得太平宰


答谢民师卷局部

相两人'，盖轼、辙也，而杀之可乎？”苏轼未判重罪，这些幕前幕后相救的人功不可没。但御史台的人也在疯狂行动，他们准备把新法反对派一网打尽。李定奏上一本，要求太后国丧时不赦免涉案人员。舒亶更狠，他奏请将司马光、范镇、张方平、李常和苏轼等另外五个朋友一律处死。同年十一月底圣谕下发，苏轼贬往黄州，充团练副使，但不准擅离该地区，并无权签署公文。

常言道塞翁失马，安知非福。

“乌台诗案”使得苏轼九死一生，侥幸被赦的他被贬黄州。“谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影”，景象颇为凄惨。那时的他扁舟草履，放浪山水间，与渔樵杂处，被醉人推骂，湮没于俗众……然而“惊起却回首，有恨无人醒，拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷”，他的诗人之心又渐渐复苏了。寂寞的苏轼在黄州表现出的是屈身而不屈怀的高洁操守。南国晴日本寡鲜，又逢寒食雨绵绵，使失意人更添几分凄凉之感。面对淫雨冷灶湿柴，苏轼感叹“自来黄州，已过三寒食！”三年屈指度日，苏轼天天盼望着春花吐红，江岸铺绿，焦虑地等待着北归之日，重酬壮志。然而春光薄情，难驻黄州。他空怀拳拳之心，得不到精忠报国的机会。“今年又苦雨，两月秋萧瑟。”虽已是生机盎然的时令，苏轼却强烈地感到似乎处在满天肃杀的悲秋，能够略略慰藉他的惟有幽独高洁的海棠。他以海棠自喻，孤芳自赏，愤世嫉俗。他写下了被后世称为“天下第三行书”的《黄州寒食诗帖》，笔蕴至情，胸凝浩气，超迈的豪情万丈化为笔底的纵横墨迹，挟风雷动天地，一吐胸中块垒。

谁能说这不是人生的另一种境界和快意！

痛定思痛，他开始了对人生的深入思考，寻找立身处世的方法。他选择了

直面人生而不是逃避。儒家的治世，佛家的修心，道家的养身，被苏轼信手拈来。激浊扬清，存精去粗，批判继承。所谓杂佛老而不溺，主儒术而不迂，在最黑夜的旅程上，他放逐心灵的扁舟，孤傲达观地穿越世俗的汪洋而不至于触礁。心灵的自由也拯救了苏轼寂寞无奈的现实，在黄州任上，这只振翅欲一飞冲天的鸿鹄在长江上盘旋时写下了惊世骇俗的《前赤壁赋》、《后赤壁赋》、《念奴娇·赤壁怀古》等鸿篇巨制，那“惊涛拍岸，卷起千堆雪”的雄阔壮观，那“东风徐来，水波不兴”的宁静悠远，那“人生如梦，一尊还酹江月”的千古一叹，那“渺沧海之一粟，哀吾生之须臾”的睿智自观，无不超越了自身悲欢，呈现出站在时代与思想的高度而超然地反观自身的一种颖悟和超脱。

元丰七年（公元1084年），苏轼改贬汝州，离黄州北上时路经金陵，他去拜会了退休宰相王安石。两人政治见解虽有分歧，但还保持了私交，共游钟山，互相唱和。元丰八年神宗病死，哲宗即位，高太后临朝。次年改元元祐，起用旧党司马光执政。苏轼被调回京都任中书舍人、翰林学士、知制诰等职。他不同意司马光“专欲变熙宁之法，不复校量利害，参用所长”。在罢废免役法问题上与旧党发生分歧。苏轼认为差役免役“二害轻重，盖略相等，今以彼易此，民未必乐”（《辩试馆职策问札子》），这又引起了旧派疑忌。元祐四年（公元1089年），出知杭州。六年召回，贾易等人寻隙诬告，苏轼“七上封章乞除一郡”（《乞外补回避贾易札子》），先后被派知颍州、扬州、定州。苏轼在杭州，曾减赋赈荒，掘湖修堤。在定州，曾整饬军纪，加强边备。在元祐保守气氛充满朝廷的时代，他仍然在力所能及的范围内不断进行某些兴革。绍圣元年哲宗亲政，新党得势，贬斥元祐旧臣，苏轼又成为这些新贵打击的对象，被一贬再贬，由英州（今广东英德）、惠州，一直远放到儋州（今海南儋县）。尽管当时“饮食不具，药石无有”，条件极为艰苦，苏轼却能“食芋饮水，著书以为乐”。并对惠州百姓和黎族人民流露了深厚的同情。直到元符三年（公元1100年）宋徽宗即位，他才遇赦北归。建中靖国元年（公元1101年）七月，途中病逝于常州。

纵观苏轼一生，他是让陈太守失望了——没能在官场成熟起来。苏轼也让曹太后失望了，他没能成为朝廷的宰辅之材。如果仕途顺利，如果让他得进二府（宰相和枢密使），凭苏轼的个性，其结果大约和王安石不会相差很远。而欧

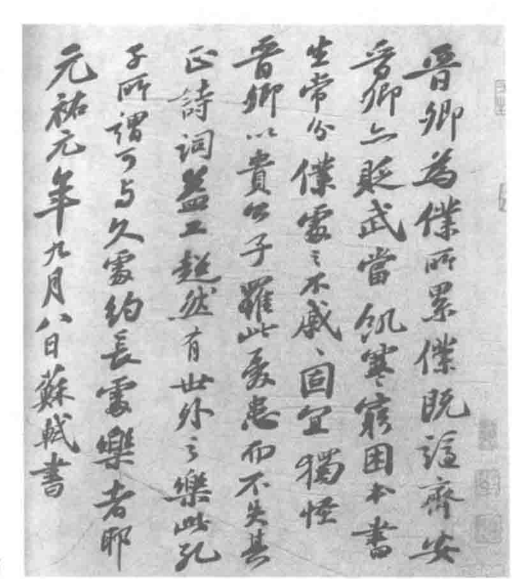

軾啟前日少致區、重煩
誨荅且審
台候康勝感慰兼極
歸安丘園早歲共有此意
公獨先獲其漸豈勝企羨但恐
世緣已深未知果脫否耳無緣
一見少道宿昔為恨人還布
謝不宣　軾頓首再拜
子厚宮使正議兄執事
十二月廿七日

归安丘园帖

阳修“出人头地”的预言则得到了验证。苏轼一进朝廷就会遇到重重阻碍，但他是一位成功的地方官。苏轼每到一处都会造福一方，留下大量的诗词歌赋和趣闻轶事，他的事迹被士人和百姓到处传唱。苏轼更是一位成功的文学家、成功的诗人和成功的书法家。上苍没有将他的生命轨迹设计成一位大官僚，或许他就是文曲星下凡，他来到人世就是为了让中华文明增添几笔辉光，增加一抹色彩，让他得享百代风流的美名。

苏轼对文艺创作倾注了毕生精力。他重视文学的社会功能，反对“贵华而贱实”，强调作者要有充实的生活感受。他认为作文应“如行云流水，初无定质、文理自然，姿态横生”（《答谢民师书》）。要敢于革新独创，“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”（《书吴道子画后》）。苏轼重视文艺创作技巧的探讨，“求物之妙如系风捕影，能使是物了然于心”（《答谢民师书》），已经触及了文艺创作的特殊规律。

苏轼绝在父子三人合称“三苏”，位列“唐宋八大家”。在中国文学史上，父子、兄弟、叔侄并称的著名例子不少，如汉末三国时期的曹操与其子曹丕、曹植合称“三曹”；三国后期的阮籍与其侄阮咸并称“大小阮”；西晋的陆机与其弟陆云并称“二陆”；唐代的欧阳询和欧阳通父子称为“大欧小欧”等等。但就整



王晋卿帖

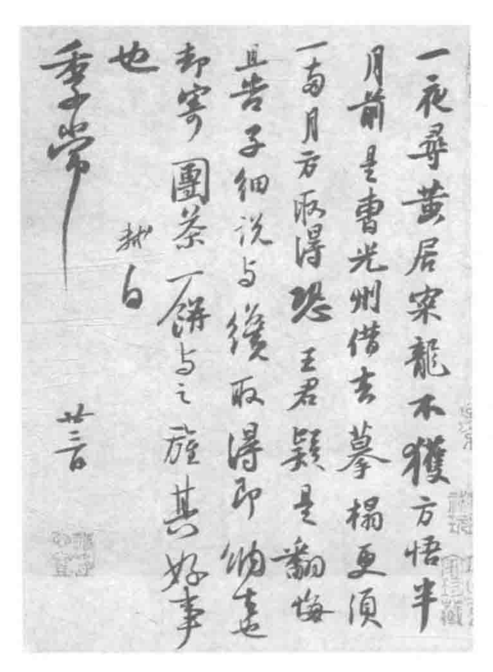
体的艺术水平和社会影响来说，“三苏”才是独步天下的！

苏轼绝在挣脱了唐末五代以来词的浓丽香艳，开创了豪放一派。屈子之浩然，陶翁之淡远，太白之超迈，杜叟之沉郁，苏轼全然纳之笔端，轻蘸淡墨，巨笔一点，就点出北宋的半壁繁华，与南宋的辛弃疾并称“苏辛”。

苏轼绝在和欧阳修在散文上并称“欧苏”。在聆听了“醉翁之意不在酒，在乎山水之间也”的寓意后，苏轼能思接千古，情系一身，“寄蜉蝣与天地，渺沧海之一粟。哀吾生之须臾，羡长江之无穷”。然人生短暂，世事无常，又有何妨？“惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色。”轻裘雕鞍，纵马轻狂的过往他已经忘了，只有这明月清风的此刻才是心之向往！

苏轼绝在诗歌创作方面，他又与江西诗派的黄庭坚并称“苏黄”，那“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”的无穷理趣，那“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”的清丽，是诗坛的一道绝妙的风景。

天地古今齐集笔下，日月风流情满江河，胸中沟壑，笔底波澜，前人谓之“苏海”。像苏轼这样能够在诗、词、文、书各方面都堪称大家，真可谓千古一绝，前无古人，后无来者！然而苏轼已经遨游了仙境，其人间遗文遗诗遗书遗词，只是其头顶的浮云和脚下的流水，在无言诉说着百代风流！


一夜帖

苏轼的书法从二王、褚遂良、徐浩、李北海、颜真卿、柳公权、杨凝式等各家吸取营养，在继承传统的基础上努力革新。他讲自己书法时说："作字之法，识浅见狭学不足，三者终不能尽妙，我则心目手俱得之矣。"苏轼讲他的书法艺术创作过程时说："我书意造本无法，点画信手烦推求。"他重在写"意"，寄情于"信手"所书之点画。他在对书法艺术深刻理解的基础上用传统技法进行书法艺术创新，在书法艺术创新中丰富和发展传统技法，不是简单机械的摹古。

苏轼绝在挥毫时斜执笔，用侧锋，笔挟伟力豪气。置"书贵瘦硬方通神"的古训于不顾，用既肥又扁的字形，吐露萧散风神。在苏轼那里，书艺与他的文学成就一样，随着生命的渐进，阅历的加深，愈益闪放光辉，通向美妙的境界。他的书法丰润、雄健、朴拙、凝重，端庄杂流丽，刚健含婀娜，因此被尊为书法"宋四家"之首，有"宋代第一书法家"之称。这无疑是对他深厚的书法功力、高超的书法见解、强烈的个性、完美的人格，和精深博大的学养的一种外化，一种诠释。

苏轼还以自己的创作实践为例来谈自然放意的创作状态对于创作的重要性，他说："吾醉后能作大草，醒后自以为不及。然醉中亦能作小楷，此乃为奇耳。""仆醉后，乘兴辄作草书十数行，觉酒气拂拂，从十指间出也。"人在醉酒之时，处于天真自然之态，思想没有过多的约束，放意自然，所以创作时处于一种任性逍遥的状态，醒后则天真不全，所以"自以为不及"。《念奴娇 · 赤壁怀古》草书帖就是一个例子。这幅书作篇末自注"东坡醉草"，整幅笔墨酣畅淋漓，放性自适，笔画尽处，每每"隐隐有聚墨痕如黍米珠"（董其昌语）。整幅字结字在

方整中有流动的气势，灵动不滞，正能觉出其中“酒气拂拂”。然而，他却认为寄托于酒才能有天真自然之态终不是最本真的自然，所以他对王羲之推崇备至，说他“何尝寄于酒乎”。在这一点上，这位书法大家承认自己和每写草书必俟醉的张旭怀素都不如王羲之。



苏轼《醉翁亭记》

苏轼所绝不仅仅是这些。他还通音律，知稼穑，精品茗，谙岐黄之术，于天文、河治乃至烹调、酿造无不通晓。一个人如果能够在其中的任何一个方面达到苏轼的高度就足以让人仰视了，然而苏轼却“诗、词、文、书、画”五绝天下，也许这些才是他人生的最重要的支点，使得他能够摆脱俗世之中那个“小我”，靠近那个超越了一己兴衰荣败的达观超脱的“大我”。

“会挽雕弓如满月，西北望，射天狼”是怎样的理想和豪情。“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”是怎样的雄阔和洒脱。“雪沫乳花浮午盏，蓼饵蒿笋试春盘，人间有味是清欢”是怎样的清淡与恬然。“只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆”是怎样的对美好事物的绵邈情意。“与君世世为兄弟，再结来生未了因”是怎样的兄弟情深。“笑渐不闻声渐悄，多情却被无情恼”是怎样纯情的清丽婉约。“但愿人长久，千里共婵娟”是怎样的真挚和相思……

“苏轼何罪？独名太高！”苏辙如是说。纵然苏辙不说，历史也会记载苏轼这一生的贡献。历史是公正的。历史让苏轼继续展示他的百代风流。

第六节　黄庭坚自成一家

“雄才廉吏说庭坚，忠孝从中一代人。侍母精心知冷暖，亲提溺器几经年。”这是吟咏《二十四孝故事》之一“涤亲溺器”的一首诗。首句“雄才廉吏说庭坚”的庭坚，即是北宋大书法家黄庭坚。他虽然身居高位，侍奉母亲却竭尽孝诚。在家的时候，他每天都亲自为母亲洗涤马桶。后世便把黄庭坚名列

“二十四孝”，成为中国传统美德中孝敬父母的楷模。


黄庭坚像

黄庭坚（公元1045—1105年），字鲁直，号山谷道人，晚号涪翁，洪州（今江西修水）人，出身于书香门第。其父黄庶于庆历二年（公元1042年）考中进士，但仕途不顺，遂刻意于文词，作诗学杜甫，有《伐檀集》传世。其舅父李常也是一位诗人兼藏书家。黄庭坚自幼聪颖异常，五岁能背诵五经，七岁写过一首《牧童诗》：“骑牛远远过前村，吹笛风斜隔岸闻。多少长安名利客，机关用尽不如君。”其父闻诗大惊，自叹不如。舅父李常来黄家作客，随便取一本书考问黄庭坚，他都能对答如流。李常称外甥有“一日千里之功”。

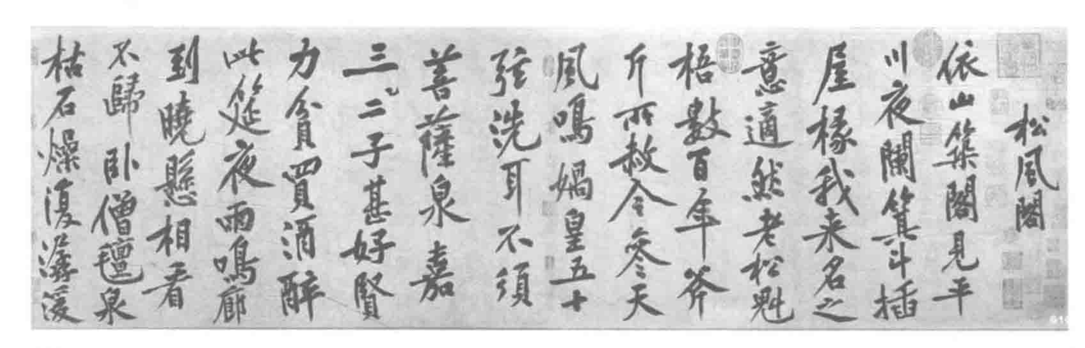
嘉祐三年（公元1058年），其父黄庶在康州（今广东德庆）任上逝世，其母携儿带女，不远千里将丈夫灵柩归葬故里。这事给予黄庭坚极深的印象。他发誓要对母亲恪尽孝道，这也是他得以名列《二十四孝故事》之一的原因。守制期满后，十五岁的黄庭坚遂跟舅父李常到淮南游学。嘉祐六年（公元1061年），他在江都（今江苏扬州）认识了诗人孙觉（字莘老）。在一次文人雅集上，孙觉推崇杜甫，认为杜甫的《北征》诗胜过韩愈的《南山》诗。而另一诗人王平甫却认为《南山》诗比《北征》诗好，两人反复争论，都不能说服对方。两位前辈征求黄庭坚的意见，他说：“若论工巧，《北征》不及《南山》。若书一代之事，以与《国风》、《雅》、《颂》相为表里，则《北征》不可无，而《南山》虽不作，未害也。”（范温《潜溪诗眼》）当时黄庭坚仅十七岁，而他的一席剖析，使两位前辈心服口服。从此，孙觉非常赞赏这位聪颖少年，后来就把自己的女儿兰溪许配给他。这孙莘老后来和苏轼也成了好朋友。孙莘老任吴兴太守时，曾筑墨妙亭于府第之北，取凡境内自汉以来古文遗刻以实之。他向苏轼求诗，东坡先生便作《孙莘老求墨妙亭诗》以赠，传为佳话。

嘉祐八年（公元1063年），黄庭坚首次参加省试。当时传说他中了解元，住

在一起的考生便设宴庆贺。正饮酒间，仆人闯进来说别人都考上了，而主人不在其内。席上众人大都面露尴尬，而黄庭坚仍若无其事，自饮其酒。饮罢，又与大家一同去学府看榜，毫无沮丧的神色。英宗治平三年（公元1066年），黄庭坚再次参加省试，试题是《野无遗贤》。主考官李洵看到他试卷中的“渭水空藏月，传岩深锁烟”之句不禁拍案叫好，说黄庭坚“不特此诗文理冠场，他日有诗名满天下”，就此判他中了第一名。第二年春天，黄庭坚再到汴京（今河南开封）参加礼部考试，中了三甲进士，登上仕途。初任余干县主簿，后调汝州叶县（今河南叶县）县尉。叶县虽是小地方，但黄庭坚在任上干得很是勤勉，也利用闲时较多抓紧学习。

机会终于来了。熙宁五年（公元1072年），朝廷诏举四京学官，黄庭坚考得优等，被任命为北京（今河北大名）国子监教授。当时留守北京的老前辈文彦博很器重黄庭坚的才学，在他任满之后，又留他再任，一直在北京度过了七年。文彦博历仁、英、神、哲四朝，任将相五十年，执政于国家承平之时。文彦博亦工书法，黄庭坚评曰“潞公（文彦博封潞国公）书极似苏灵芝公（唐代书法家）。今观《到洛为儿子赴许昌》帖，笔执清劲，真不愧古人！”

这七年是黄庭坚人生中的黄金岁月，自己的学问将达融会贯通之际，身边又有文彦博这样的前辈可以随时请教。这七年中，黄庭坚埋头研习书法，又致力于诗歌创作，在艺术技巧上都获得了较大的提高。人际交往讲究一个缘分。按理说凭文彦博的才情地位，黄庭坚又在其手下任教授，拜文彦博为师是顺理成章的事。可黄庭坚并没有这样做，他久仰苏轼的大名，是苏轼的文章、诗词、

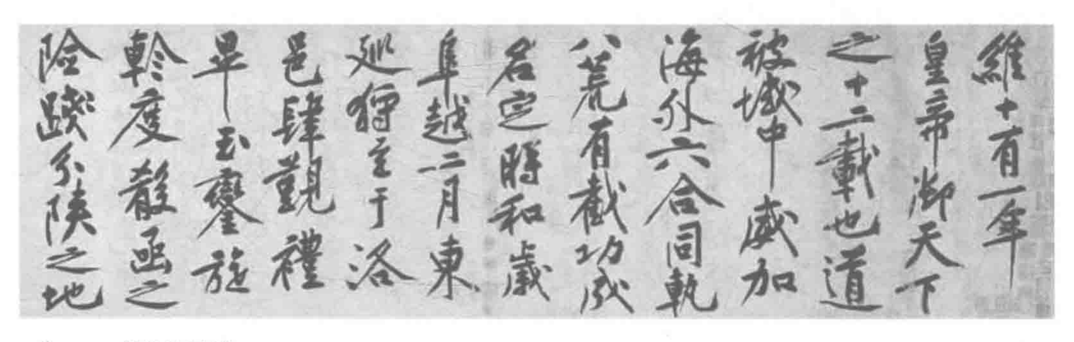


松风阁帖局部

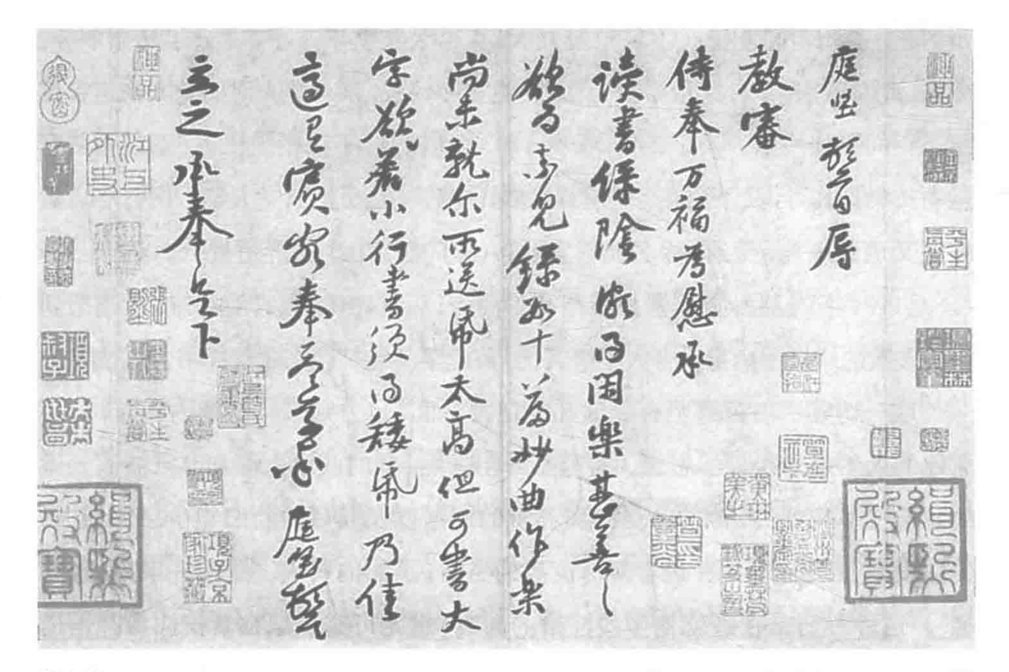
书法和人品深深打动了他的心扉。元丰元年（公元1078年），黄庭坚作了两首古风，投书给当时任徐州太守的苏轼，以表示仰慕之意。苏轼读其诗，认为“超逸绝尘，独立万物之表。驭风骑气，以为造物者游。非今世所有也”。由是黄庭坚诗名大震，两位大诗人也从此结下至死不渝的友谊。

神宗即位后，于熙宁三年（公元1070年）任王安石为宰相，开始实行新法。但是，新法一开始就遭到以司马光为首的保守派猛烈反对。后来新旧两党斗争愈演愈烈，革新和保守的斗争逐渐蜕化成官僚集团之间的争权夺利，一直延续到北宋灭亡。黄庭坚虽然没有参与这场党争，但因他是苏门四学士之一，他的一生就此一直卷裹在斗争的旋涡里。

元丰三年（公元1080年），黄庭坚被任为吉州太和县（今江西太和）知县。这是他第一次担任地方官。为了了解人民的生活实际情况，他常常深入穷乡僻壤，踏遍了太和县境的崎岖山路，将农民的疾苦如实上报，减轻农民负担。人称“治政平易，人民行以安定”。元丰八年（公元1085年）三月，神宗去世，哲宗即位。因哲宗年幼，由神宗的母亲高太后执政。司马光任宰相后，黄庭坚被召入汴京任秘书郎。因司马光的推荐，参加了几个月的校定《资治通鉴》工作。十月，被任为集贤校理，主持编写《神宗实录》。元祐六年书成，擢起居舍人。元祐八年，被任为国史编修官。这年哲宗亲政。元祐九年，改元绍圣，表示要继承神宗在熙宁、元丰年间的政策，并起用新党的蔡京等人。蔡京等虽然打着神宗和王安石的旗号，事实却在排除异己，借此打击一切旧党人员。他们对旧党主修的《神宗实录》大为不满，下令国史院核实《神宗实录》的记载，以“诬毁先帝、修实录不实”加



砥柱铭局部



教审帖

罪。绍圣元年（公元1094年）十二月，黄庭坚被贬为涪州（今四川涪陵）别驾、黔州（今四川彭水）安置。在黔州四年，寓居开元寺摩围阁，仍然诵书写字，沉醉于艺术世界之中。绍圣四年（公元1097年），黄庭坚的外兄张向任出为夔州路常。十二月，朝廷以“回避亲嫌”为由，下诏移黄庭坚到戎州（今四川宜宾），在州南的一个僧寺里住下来。为了避免遭受进一步迫害，他自称“身如槁木，心如死灰”，把寺中的居室叫作“槁木庵”。后来在城南另外租了房子，又起名叫“任运堂”，表示自己安分守命，无心世事了，所以在戎州的三年中，生活还算安定。

元符三年（公元1100年）正月，哲宗去世，徽宗即位，暂时由向太后听政。五月，诏复司马光等三十三人入官。十月，蔡京等人相继被贬出京。次年改元为建中靖国元年（公元1101年）。三月，黄庭坚接到权知舒州的任命。四月，又被召为吏部员外郎。两次上表，说明身有羸疾，请求在太平州（今安徽当涂）或无为（今安徽无为）当一个地方官。在他乘舟沿长江而下时，苏轼亦从海南北归。但天各一方，两位师友没能最终见面。

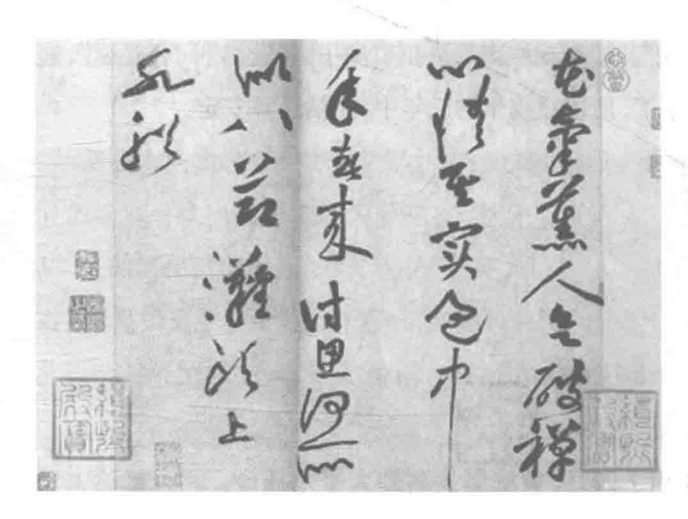
崇宁元年（公元1102年）四月，黄庭坚接到知太平州任命。六月抵达太平

州，接受了知州的职务。不料只过九天，吏部公文就下来了，免去了知州职务。原来，此时徽宗亲政，起用蔡京为相，新党重掌政权，蔡京等人对旧党人物迫害比绍圣年间更加残酷。崇宁二年（公元1103年）四月，下诏销毁三苏、秦观和黄庭坚的文集。九月，又下诏在各地立“元祐奸党碑”，几乎把旧党人物一网打尽。黄庭坚又遭到牵连，受到“除名羁营宜州”（今广西宜山）的严厉处分。崇宁三年（公元1104年）三月，黄庭坚到宜州初租民房，后迁寺，都被官府刁难，被迫搬到城头破败的戍楼里栖身。旁人不堪其忧，黄庭坚却终日读书赋诗挥书，处之泰然。

这一切显示出黄庭坚有着非凡的定力，而其定力则来自他的内外兼修，还有他的人生追求和哲学思想。黄庭坚一生坎坷，他的政治生涯和北宋波谲云诡的政治变革相始终，他的命运则和苏轼的沉浮以及其后的新旧党争息息相关。他数度被贬，长处逆境，过着颠沛流离的生活，正如他所说，“蓬藋柱宇，鼪鼯同径”。这种种磨难在造就他坚毅性格的同时，也无可避免地将其推向参禅悟道的边缘。与黄庭坚亦师亦友的苏轼是他的人生楷模。苏轼常出入于佛寺道观，与僧尼道众广交朋友，这无疑也影响了黄庭坚。

此外，书法艺术也是黄庭坚的心灵家园。他在诗词和书法上都有所成就，相比而言，他在书法史上的地位更高一些。

黄庭坚在书法上是花了极大功夫的。他在初学书法时曾师承过同朝的周越、王著，师法过前代的杨凝式、柳公权、怀素、颜真卿、张旭、王羲之等人，对



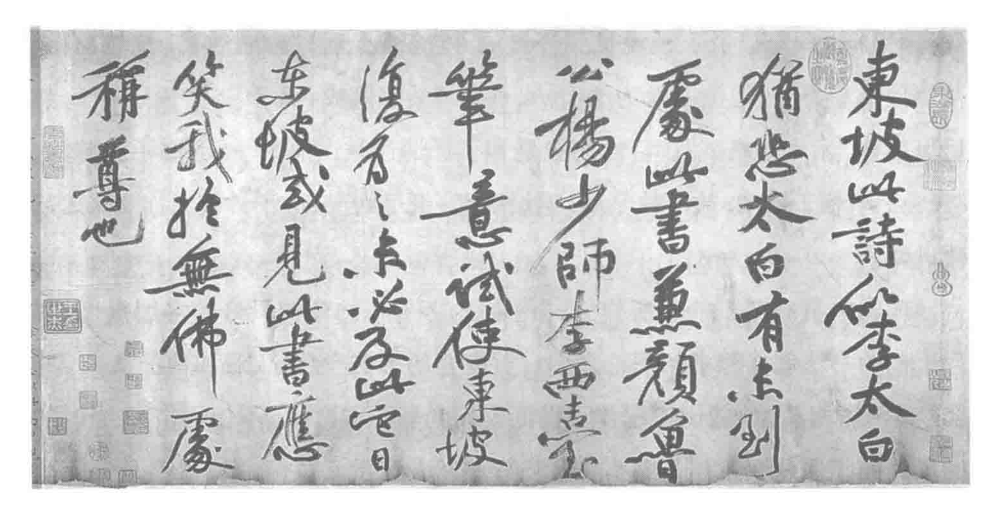
花气薰人帖

《瘗鹤铭》也深有研究。他说见到怀素的《自叙帖》后，“谛观数日，恍然自得，落笔便觉超异”。但他不是为法而法，而是“学字既成，且养于心中无俗气，然后可以作，示人以楷式”。目的终究是为了抒情达意。他率性天真，不执陈法，“未尝一事横于胸中，故不执笔墨，遇纸则书，纸尽则已，亦不计较工拙与人之品藻讥弹。”

现实中黄庭坚不能有所作为，“绝俗”、“反俗”的精神只好较多地贯彻、表现于他的书法创作和书法理论之中。黄庭坚的书法“绝俗”观和他的文艺“绝俗”观一脉相承，他曾说：“宁律不谐而不使句弱，用字不工不使语俗。”当时的书风陈陈相因，人们争相摩习晋唐法帖，“世人尽学《兰亭》面，欲换凡骨无金丹”。（黄庭坚语）“法”束缚了创新的精神，“绝俗”的呐喊可谓一针见血。“绝俗”、“重韵”是黄庭坚书法美学思想的核心，对于这些思想，他并没有系统、全面的论述，只是零星散见于他的诗文中。他不仅将这些思想论述得很明确、深刻，而且还付诸书法的探索之中，并随时调校自己的观念，令自己的书作书论日趋成熟。

对于各式各样的“俗”，黄庭坚都深恶痛绝，他曾说：“余尝为少年言，士大夫处世可以百为，唯不可俗，俗便不可医也。”这话表明：“绝俗”不仅是文章书画的事，处世为人也要“绝俗”，先做“不俗之人”。怎样才算“不俗”？黄庭坚作了回答：“或问不俗之状，老夫曰：难言也。视其平居，无以异与俗人，临大节而不可夺，此不俗人也；平居终日，如含瓦石，临事一筹不画，此俗人也。”要做到不俗，不作俗书，就应“学书要须胸中有道义，又广之以圣哲之学，书乃可贵。若其灵府无程，政使笔墨不减元常、逸少，只是俗人耳”。他又说：“夫心能不牵于外物，则其天守全，万物森然出于一境，岂待含墨吮笔，磐礴而后为之哉？故余谓臻欲得妙于笔，当得妙于心。”对心胸要求很高，认为“书如其心”，心不如人而书欲过人，正如缘木求鱼。

新奇是黄庭坚书法艺术的主要特点。他有句名言“随人作计终后人，自成一家始逼真”说得恰到好处。黄书中最奇伟、成绩最突出的是草书。他得笔法于张旭、怀素，特点为用笔瘦劲婉美，雄放瑰奇；体势纵横开阖，奇姿危态百出。特别是狂草，他用笔圆转飞动，使用点子和断笔特多；不求每行的陡直，只求通



跋苏轼黄州寒食帖

盘的气势连贯。联绵飞舞中，又富有节奏之美。无疑，黄庭坚对草书笔法的深刻认识和掌握，当是“得张长史、僧怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙”的。他在《跋此君轩诗》中写道：“近时士大夫罕得古法，但弄笔左右缠绕，遂号为草书可，不知蝌蚪、篆、隶同法同意。数百年来，唯张长史、永州狂僧怀素及余三人悟此法可。苏才翁有悟处而不能尽其宗趣，其余碌碌耳。”黄庭坚草书独自面目的成熟还得益于其书外功的参悟。除“于僰道舟中，观长年荡桨，群丁拔棹，乃觉少进，喜之所得，辄得用笔”外，他还有一段自白说明因缘：“余寓居开元寺夕怡思堂，坐见江山。每于此中作草，似得江山之助。然颠长史、狂僧皆倚而通神人妙。余不饮酒，忽五十年，虽欲善其事，而器不利，行笔处，时时蹇蹶，计遂不得复如醉时书也。”张旭、怀素作草皆以醉酒进入非理性忘我迷狂状态，纵笼挥洒，往往变幻莫测、出神入化。黄庭坚不饮酒，其作草全在心悟，以意使笔。然其参禅妙悟，虽多理性使笔，也能大开大合，聚散收放，进入挥洒之境。而其用笔，相形之下更显从容娴雅，虽纵横跌宕，亦能行处皆留，留处皆行。山谷所作《诸上座帖》等佛家经语诸草书帖，乃真得其妙理者。也正由此，黄庭坚开创出了中国草书的又一新境。

黄庭坚一生创作了无数的书作。如苏轼一般，他被列入“元祐党人”的黑名单后，大部分作品被焚毁，书刻的碑文被砸，故存世作品寥若晨星。他晚年被

羁管于广西宜山，居于城门樵楼。官府虽然禁止民间与他来往，宜州百姓敬其旷达高洁，许多人慕名前往求诗求书，向他请教学问，他也尽量满足来访者的要求。崇宁四年（公元1105年）九月三十日，余氏父子携一篮菜蔬食品登楼探视，黄庭坚大受感动，展纸挥书《后汉书·范滂传》。黄庭坚默写全文一千一百余字，观者为之惊奇。"范滂是东汉名臣，此等传记哪可不熟读的？"黄庭坚说罢掷笔，倒地身亡。

南宋绍兴初年，宋高宗追封黄庭坚为直龙图阁士，加太师，谥号"文节"。

第九章

北宋艺术的繁盛

（下）

第一节　龙眠居士李公麟

李公麟在绘画艺术领域所取得的辉煌成就，在他生前身后有无数评价。李公麟创作时把主题内容放在首位，“以立意为先，布置为次”，并注重人物的内心刻画。画史记载他画陶渊明的《归去来辞》诗意图时不流时俗——把笔墨花费在罗列田园松菊的表面现象，而把聚焦刻画展现陶渊明高洁情操的“临清流而赋诗”的意境。他画杜甫《茅屋为秋风所破歌》诗意，不是单纯描绘诗人一家在凄风苦雨中的穷苦不幸，而是着重揭示其“安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜”的高尚情怀。这些绘画主题的深刻表达，固然有赖于作者的艺术技巧，更为重要的是对原诗内容的深刻理解，取决于画家与诗人的思想感情的灵犀相通。



李公麟像

李公麟（公元1049—1106年），字伯时，号龙眠居士，安徽桐城人。据李氏家谱记载，李公麟为南唐李先主四世孙。众所周知，南唐先主实为海州人徐知诰，少孤流落，后被徐温收为养子，并乘机掌握了吴国权柄。经过二十余年的苦心经营，

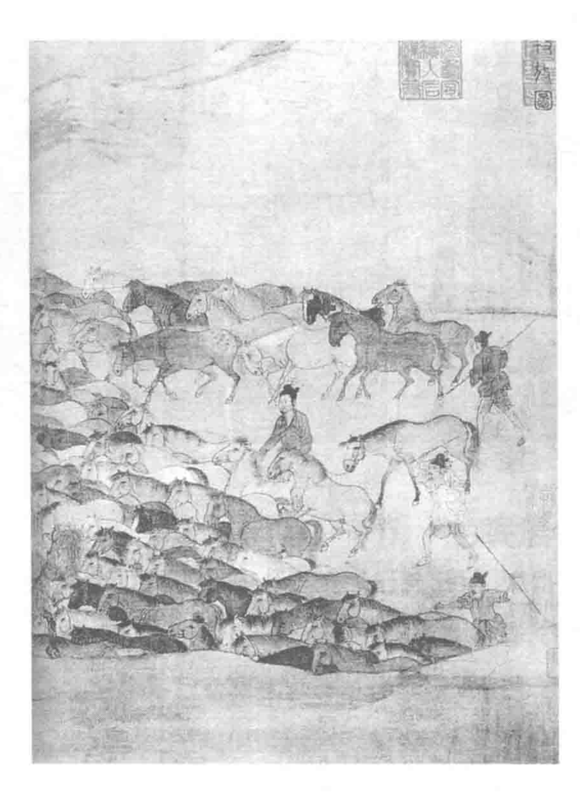


十六应真图局部

徐知诰自己登上皇位，次年受高人指点，假托自己是在战乱中流落民间的李唐王朝的直系后裔，巧妙地改名为李昪，改国号为唐。在五代十国的乱世中，李昪虽然视恢复大唐基业为己任，但南唐享国短暂。这并不妨碍李公麟承继祖上的血统和姓氏。李家是安徽桐城的名门大户。李公麟之父李虚一时任大理寺丞。大理丞品秩不高，分判狱事兼管大理寺内各项庶务。也许是祖上遗产丰厚，也许是理财有方，到李虚一这一辈李家已广有田产钱帛。如天下所有的父母一般，李虚一在李公麟出生后寄予厚望，并让儿子接受最好的教育，以期出人头地。此外，李虚一爱好书画，收藏了大批书画名作和钟鼎彝器。

人生真是妙不可言。李公麟进学堂读书识字一切按部就班，父亲不时展示些家藏书画，目的在于提高儿子的素养。可李公麟偏偏就喜欢上了书画，开始偷着学，后来公开学，这惹得父亲暗暗生气。李虚一与儿子较劲，努力将儿子驱赶上读书的正轨。在名家书画里浸淫久了，李公麟也没了一般孩子会有的叛逆，倒是学得了闲散潇洒。听了父亲的教训，他也只是淡淡一笑说知道了。李公麟按父母要求回安徽桐城原籍参加州试，成绩还不错。接着他又参加了省试和礼部举行的会试，于熙宁二年（公元1069年）顺利考取进士。

正当李虚一四处求情想为儿子安排一个好职位时，李公麟却要求外放，吏部便让他去南康县任职。南康县即今日江西省南部的赣州，在北宋年间还是个稍显落后地区。由于其地连接岭南，故又称“南野”或“南安”——那是个犯事



牧放图局部

官员被流放的荒蛮之地！李虚一闻讯气得胡子发抖。生气也罢，郁闷也罢，官家批准了的事不能反悔，李虚一只得为儿子打点行装。父母欲叫儿子多带些吃用盘缠，李公麟还是淡淡一笑说多带些字画吧。到了南康，那州官认为一个进士被派来此地，必是平庸之辈，于是让他担任南康县尉。县尉管一县治安，基本上不入品秩，李公麟接受任命后也还是淡淡一笑。到了任所一看衙门还算像样便满心欢喜，打扫了后院就张挂书画。好在南康虽然地处荒蛮，可在那时还算安宁，李公麟开始了自己的绘画事业。

李公麟的画学历程大致经历了三个阶段：转益多师—师法自然—独创一格。青少年时期的爱好只能算打下了点基础，在南康才算开始了真正意义上学画的第一阶段。李公麟学画没有拜师，他主要是学习传统，师法古人。由于家藏法书名画甚多，客观上给李公麟提供了很好的学习借鉴古人画艺的机会。画史称李公麟少年时"即悟古人用笔意"，精心临摹过顾恺之、阎立本、李昭道、吴道子、王维、韩幹等名家画迹。在这种环境里成长的李公麟逐渐形成了他以后

雅致简洁的艺术特质。

李公麟在南康潜心学画，李虚一在汴京继续为儿子谋求新的职务。父亲的努力终于获得回报，三年后吏部同意将李公麟调至长垣任县尉。长垣县在今河南省东北部，离开封也不远。能经常见到儿子固然令李虚一高兴，可儿子仍然担任县尉又令他不爽。李虚一继续谋求为儿子调动职务。与父亲相反，李公麟对进士身份担任低微的职务还是很坦然。他自幼喜欢画马，在南康时只能临摹古画中的马，到了中原能见到马匹，于是他利用闲暇便去写生。

叶梦得在《石林避暑录》中写道："李伯时初喜画马，曹（霸）韩（幹）以来所未有也。曹霸为太仆少卿，太仆寺有廨舍，国马皆在其中，每过之必终日纵观，有不暇与客语者。"李公麟虽然没有曹霸的地位，却有曹霸的才分和坚持。李公麟终日去马厩观马写生，这种以马为师、师法自然的精神，使他步入独创一格的阶段。现收藏于故宫博物院的《牧放图》，就是他不畏繁难、精心临摹唐代韦偃作品的证明。这幅画画马千余，牧者百人，结构宏伟，气势非凡。虽是一幅临摹作品，却是李公麟前期画技之代表作，也是他转益多师之后，对前人作品的再创造。



维摩诘演教图局部一

苏轼评其画作曰:“龙眠胸中有千驷,不惟画肉兼画骨。”这是后话。

李公麟没有在师法古人的阶段止步不前,而是转入了师法自然的第二阶段。

李虚一后来为儿子谋得泗州录事参军、御史检法、朝奉郎等职,但那大抵是低级官职。在朝奉郎任上时,有人得到古玉玺呈献皇上,众人不能辨别,李公麟辨识出印面文字,这让朝野士大夫莫不叹服。因李公麟对古器物和古文字具有一定修养,遂奉命摹绘古代青铜彝器并逐一加以考订,著有《考古图》一书存世。李公麟参加整理大内收藏的古器物后,他的绘画才能得到赏识。时任丞相的王安石举荐李公麟担任翰林书画院待诏,可他还是淡然一笑,婉言谢绝出任皇家画院的画师。

《宣和画谱》说李公麟“从仕三十年”,但始终没有得到重用,归隐时也还是官秩七品的朝奉郎。这大约是他恬淡心情的主动选择,也与他“未尝一日忘山林”和“仕宦京师十年,不游权贵门”的政治态度有关。在当时激烈党争的政治背景下,处在这种社会地位,对他专心从事绘画活动没有妨碍,比起当时翰林国画院的画师们要自由得多。值假日闲时,遇美好时光,就载酒出城,与志同道合者造访名胜园林,坐在水池边闲谈终日。富绅权贵欲购买他的画作,往往需执礼祈求。至于文人学士,虽素昧平生,相与交往从不厌烦,乘兴下笔,故所画皆他胸中所积情感。他以文人画家的身份和当时具有一定社会地位者如王安石、苏轼、王诜、黄庭坚等名流交朋友,吟诗作画,以文会友,并得到他们的赞赏和支持。李公麟的《西园雅集图》就是记录他们在一起聚会的生动场面,给后人提供了大量关于那个时代文人交往的第一手资料。

李公麟和苏轼、黄庭坚、米芾等人同是驸马王诜家的座上客。他们经常在王诜家的花园中饮酒作诗,写字画画,谈禅论道。元丰七年(公元1084年),苏轼因乌台诗案陷入险境,王诜也被株连,李公麟奔走呼吁,终因人微言轻而不见成效。李公麟和苏轼等人第二次交游是在哲宗元祐年间,那时王安石已经去世,而苏轼又恢复了自己的政治地位的时候,李公麟画了第二幅《西园雅集图》。苏轼和黄庭坚的诗集中亦载多首赠诗和称赞他作品的诗。

李公麟擅长画马和人物。他画的人物,能够从外貌上区别出“廊庙馆阁、山



莲社图

林草野、闾阎臧获、台舆皂隶”等社会各阶层人物的体貌特征，以及动作表情在内的各种具体行态。他敢于突破前人的定式，如画渡海观音，有飘带长过一身半的。他的创造性还表现在对题材的理解上。他画观音菩萨不是按照一般流行的坐相或立相，自谓“自在在心不在相”，故有画卧石的，有画斜倚的，或创画出一种能表现出心情自在的姿态。

由转益多师到师法自然，李公麟的绘画艺术历经磨砺至全面成熟，达到独创一格的高度。李公麟于人物、鞍马、山水、花鸟杂画等无所不能。《宣和画谱》评曰：李公麟数门之中尤工人物，当是独步当时、映照千古的一流画家。在人物画中，李公麟尤精白描，纯以线条的浓淡、粗细、虚实、轻重、刚柔、曲直诸特性传达画家对客体的审美把握，构筑超凡脱俗的艺术世界，把中国画中“线的艺术”品格发挥到极致，成为高雅精美的画种。他把罗汉绘成温文尔雅、秀逸端庄的文士。他把观音画成一位活泼飘逸的人间少女。他画《维摩诘像》，如果除去头上的光环，便是现实生活中一位心地高洁的文人雅士，其身边的天女则完全

是当时名门小姐的模样。更耐人寻味的是，在《维摩演教图》中，维摩诘分明是一位面带病容的老者，一位学养深厚且德高望重的有道君子。他以手作势侃侃而谈，又像一位循循善诱的贤士名师。在他的面前，不论是文殊菩萨还是法师、天女、神将都在洗耳恭听，神情十分专注。这幅画颠倒了神与人的关系，使人文精神处于中心位置。人的地位、人的精神、人的气质都远远超越于众神之上。这种对士大夫人格的诗意张扬，在中国美学思想史上有着特殊的意义，这是魏晋名士个性解放的延续，也是平民知识分子对神权的调侃和另类解读。

《临韦偃牧放图》是可信的一幅李公麟的传世之作，系绢本着色长卷，右上角有画家自题“臣李公麟奉敕临韦偃牧放图”十二字篆款，今藏北京故宫博物院，为国宝级文物珍品。整个长卷描绘的是原野牧马的情景，共画马一千二百多匹，画奚官圉人一百四十余人。马群或聚或散，或跃或立，或吃草喝水，或地上翻滚，千姿百态，浩浩荡荡，如汹涌澎湃的波涛。从画面中可以体味到李公麟的笔墨情趣及其境界格调。他用湿笔浓墨勾描近处山坡树木，用干笔淡墨勾皴溪岸岗阜，而对人物和马匹均用浓墨勾勒铁钱，不论远近均清晰突出。画中的每匹马大不逾二寸，可它们的动态方位和毛色千变万化，形象精确。百多名奚



五马图卷局部

官圉人，或骑在马背上或步行于地，有年老的也有青壮年。更难能可贵的是画出了他们不同的脸型及其精神状态。

李公麟的《五马图》所表现的五匹马是元祐年间边疆各地进贡给北宋朝廷的名马——凤头骢、锦膊骢、好头赤、照夜白和满川花。每段有作者小楷标题，画后有黄庭坚题跋，书画皆精。据说《五马图》是李公麟根据他写生稿进行创作的，可见他在“写貌”上的扎实功夫。画面中的马和人都用富于变化的单线勾出，比例精确，形象生动，把马的体貌特征表现得淋漓尽致，就连每匹马的肌肉、骨骼乃至皮毛的光泽都表现得十分完美。画中的人物脸型、服饰和动作各有不同。这不仅反映了人物的民族特点，也表现了不同性格和身份。如对凤头骢的形体部分线描用淡墨，和近腿部分的斑纹相协调，而在眼、嘴、鬃、尾和腿都用浓墨，使之具有节奏感。其牵马人来自于阗（今新疆西南部），身体魁伟，目光锐利，鬈曲多须，衣纹坚挺，转折处有棱角……所绘既与人物性格一致，也体现出了较厚重的服装质地感。锦膊骢的牵马人则半身和腿部裸露，一手执毛刷，浓须且目光深沉，刻画了一个终年辛劳、地位低下的养马老人。照夜白和满川花的牵马人应是管养马的小官吏。他们或徐步向前，或回首顾盼，神色各异，这样处理是适合他们身份的。画家依据对象的形体结构和特征决定线条的起伏转折和刚柔徐疾，恰到好处的淡墨晕染，增加了物体质感和色泽层次，使画面显得华润浑厚，充分展现了线描的表现力和韵律美。

从绘画的技法上看，李公麟的画风是在注重格法、形似、富丽工整的职业画家与抒发自我感受、逸笔草草的文人画家间另辟蹊径。职业画家看到他的缜密，文人画家看到他的雅逸，就是因他不仅是前代画家的继承者，更是一种新画风的创始人。

通观李公麟的作品，他创作的题材极为丰富，作品的数量众多，从现实生活到历史故事、佛道鬼神、山水楼阁以及鞍马走兽，尤以人物为最，《宣和画谱》著录有一百零七幅之多。可是因年代久远，遗留在世的作品已寥寥无几，其中大部分为时人或后人的摹本，例如《莲社图》、《九歌图》等。从这些广为世人传颂的摹本中，我们仍能领略到其深远的立意和精湛的技法。

元符三年（公元1100年），李公麟因患右手麻痹病，辞官归隐安徽桐城故



维摩诘演教图局部二

里龙眠山，自号“龙眠居士”或“龙眠山人”。暮年的他在躺卧病榻之际，右手仍然不停地在被子上点点划划，好像是在挥毫作画的样子。家里人看到此情此景，都劝慰他好好休息。可李公麟却淡然一笑说：“我早已习惯了画画，你们不让我动手，我就觉得非常难受。我之作画犹如诗人赋诗，是在吟咏性情，抒发胸怀而已。”

由此可见，李公麟一生酷爱绘画，笔不停挥已变成为他的下意识动作。

中国绘画从宋代开始进入了表现以王维为代表的那种简约玄远的诗意境界，而艺术精神和艺术语言的变革也随之而来，李公麟将这种平淡的境界运用到极致。平淡是一种简约的美丽，是心灵的沟通与碰撞。纵观中国绘画史，李公麟丰富和完善了白描画法并成为一代宗师。宋之贾师古，元之赵子昂、张渥，明之陈洪绶、丁云鹏，清之萧云从诸名家，皆师法李公麟，并取得相当高的成就。

第二节　佯颠的米芾

运河上漂来一艘航船，既不像货船也不像客船，在风帆之外另竖一帜，上书“米家书画船”。除了艄公，船上载着的就是米芾一家和他收藏着的宝贝书画。

在古今历史上，买一条船而宦游四方者，恐怕只有米颠——米芾一人了。在众目睽睽之中，他乘风驭舟，往来于运河南北，穿梭于太湖东西，出苕溪，入长江……看水路风景，品沿途佳肴，真是好不自在！

那日米家船正航行着，艄公忽然叫喊：米老爷，前边来了艘官船，我们是让也不让道？米芾嘴上说不让，人却走出船舱，抬眼一看，北上的官船上乘坐的竟是当朝宰相蔡京的公子蔡攸，赶快暗示艄公让道。这蔡攸是老远就看到“米家书画船”的旗幡在风中忽悠了，现在见到米芾走上甲板，两船接近时一拱手说：米博士，最近收到什么好东西啦？米芾一听这口气很是得意，就知道蔡攸收着好字画了，忙说蔡公子快停船，我倒要领教领教你收到的宝贝呢。这蔡攸收藏到一幅东晋王衍的书札，正想在行家面前显夸一番，闻言就停了船。

待米家船靠上来，米芾到蔡攸船上一看，那字帖果然是件东晋真迹。米芾精研书史，自然知道这王衍即是东晋开国元勋王导之后，家学渊源，官至宰相。只是喜欢清谈，最后结局不大好，竟被活活压死，还留下一条“墙倒众人推”的俗语。然而这眼前的书法实在是太好了，何为晋人尚韵？那不激不厉的行笔，那潇洒自如的章法，那功力深厚的点画，米芾看了是十二分地喜欢。他自喻收藏宏富，可米家船上正缺少一件东晋真迹呢。



米芾像



米芾《参政帖》



春山瑞松图

米芾提出用两件唐人书法换王衍的书札，蔡攸自然把头摇得如拨浪鼓一般。米芾看他不肯出让，就把字帖揣在怀里要往河里跳。蔡攸吓得够呛，忙问：你这是干吗？米芾在甲板上疯疯癫癫地又哭又喊：我平生收藏那么多，就是没有东晋的真迹。我这算什么收藏家呀，我跳河淹死算了。蔡攸那是大户人家出身，好东西见得多了，他想犯不着为一件尺牍坏了名声，于是说米博士你不用跳河，这件字帖送给你算了。米芾于是深深一拜，回到自己船上升帆而去。看到米家船左右摇晃，这蔡攸就知道米芾在船上乐得一颠一颠的，后悔自己一时犯了糊涂，一件绝世珍品被米芾讹去。

米芾（公元1051—1107年），初名黻，后改芾，字元章，号襄阳居士、海岳山人等。祖籍太原，后迁居湖北襄阳，最后定居于润州（今江苏镇江）。米芾出生于一个世代习武的家庭，其五世祖是宋初勋臣米信，高祖、曾祖以上多为武职官吏，其父米佐，字光辅，官至武卫将军。其母阎氏，曾为宋英宗赵曙皇后高氏的乳娘。可到了米芾这一辈，风水忽然变了，喜欢起了读书写字。史载米芾自幼爱好读书，加上天资聪慧，六岁时能背诗百首，八岁学书法，十岁摹写碑刻，少年时就得声誉于乡里。米芾十八岁时，宋神宗继位，因不忘米芾母亲阎氏的乳褓旧情，恩赐米芾为秘书省校书郎，负责中央文件的校对和订正讹误，从此开始走上仕途。

米芾当官了，父亲米佐和母亲阎氏都松了口气。想那官场等级森严，出入有仪，连皇帝老子都头戴冠冕，走路说话讲究个风度，这下可以收收米芾的作派了。殊料米芾没当几天官人就开始疯癫起来，上班迟到早退，中间不见人影，四处一找却躲在秘书省的一间冷屋里在练字习画。喜欢清净，喜欢舞文弄笔并不是坏事，可米芾又闹出了新的笑话。出门办事穿得新鲜点也就算了，可他却标新立异，出门不穿宋朝衣服，而不知从哪里弄来一身唐代衣帽。走到街上，立刻引来大量市民围观。看大家把他当成古董，米芾反而更神气活现。汴京城里的人都知道，整个大宋除了“米颠”，没第二个这么怪的。



米姓之印

北宋 · 米芾

后来宋徽宗即了皇帝位，他于治国稀里糊涂，可对字画绝对是个天才，爱好书画是爱到骨子里的。宋徽宗也听说了米芾的大名，召他入内殿和诗写字，实际上也想见识一下米芾的书法。米芾一进内殿就看上了御案上的端砚，两眼一眯就想好了索砚的办法。他抖擞精神步着皇帝的韵和了两首诗，又笔走龙蛇将诗写成了长卷。宋徽宗看后觉得果然名不虚传，大加赞赏。米芾看到皇上高兴，随即禀告道：此砚臣已用过，皇上不能再用，请您就赐予我吧。皇帝看他如此喜爱此砚，马上同意了。米芾乐得手舞足蹈，抱着端砚往外就跑，砚池里剩下的墨汁都洒到了衣服上，可米芾一点都不在乎。皇帝回头对旁边的蔡京说：这家伙疯颠，真是名不虚传啊。蔡京说了句大实话：米芾这样的主儿朝廷里不能没有，但有了第二个就受不了。

宋徽宗欣赏米芾的字，也经常请他写字。一次宋徽宗让米芾写了四扇屏风，派太监给他送去了九百两银子。在宋朝，九百的意思相当于现在的二百五。米芾疯颠是疯颠，可一点都不傻，马上跟太监说：了解我的莫如皇上，我自己也有自知之明。太监回去跟宋徽宗一说，宋徽宗哈哈大笑，知道米芾明白自己在逗他。米芾另有一颠也极其著名，即吹起牛来口气很大。宋徽宗让他品评一下当代书法家，米芾说蔡京不懂笔法，黄庭坚是在描字，苏轼是在画字。宋徽宗问：那你的字怎么样？米芾嘿嘿一笑说是刷字，其实是吹自己运笔挥洒自如。



翠微深处图

宋徽宗问他怎么评论唐朝的几位书法家。米芾就说欧阳询、颜真卿、柳公权他们都不值得一提，所写书札都丑怪恶俗。宋徽宗问他几个儿子怎么样。米芾马上眉飞色舞地说老大的字可比王羲之，老二的画可比顾恺之。米芾夸起儿子来没个完，宋徽宗相信他果然是有病了。

宋徽宗是个爱惜人才的书画皇帝，还成立了宣和书画院，供养了一批书画家。凭着米芾的才分和他母亲与宋皇室的关系，米芾担任个宣和书画院的常务副院长应该没问题的。可就是因为疯颠，他才没有抓住这次机会。这或许是我们从俗人的角度考虑问题了。总之，米芾虽然曾任书画博士、礼部员外郎等职，但见诸与宋徽宗交往的文字仅上述这些。米芾是一个有真才实学的人，不善官

场逢迎，使他赢得了很多的时间和精力来玩石赏砚钻研书画艺术，对书画艺术的追求到了如痴如醉的境地。他在别人眼里与众不同，不入凡俗的个性和怪癖，也许正是他成功的基石。

米芾一生非常喜欢把玩奇石，有时到了痴迷之态。据《梁溪漫志》记载：他在安徽无为做官时，听说濡须河边有一块造型奇特的石头。当时人们出于迷信，以为是神仙之石，不敢妄加擅动，怕招来不测。而米芾一见就喜欢上了，立刻派人将其搬进自己的寓所，摆好供桌，上好供品，向怪石下拜，念念有词道：我想念石兄已经二十年了，真是相见恨晚哪。此事有失官方体面，传出去后被人弹劾，米芾因此而罢了官。但米芾一向把官阶看得并不很重，因此也不怎么感到后悔，后来还作了幅《拜石图》，也许是为了向世人展示一种发自内心的对奇石的真爱。李东阳在《怀麓堂集》中说："南州怪石不为奇，士有好奇心欲醉。平生两膝不着地，石业受之无愧色。"米芾对玩石非常投入，总结出了鉴石的四大要诀：瘦、秀、皱、透，开创了玩奇石的先河。

米芾擅长临仿古人字画，水平可以乱真，相传存世的多件二王法帖大都是米芾的临本。米芾作假的水平再高，也有失手的时候。某次有人高价向他推销唐朝画家戴嵩的牧牛图，米芾一时不肯买，说把画留下要看几天再决定。古董贩子留下了戴嵩的画。米芾琢磨了一宿，闭门临摹了一张，然后把赝品还给了人家。过了几天，那古董贩子拿着假画回来要求他还真的。米芾不觉得不好意思，反而问他：我造假的水平还不到家？人家告诉他：原画牛眼睛里看得见牧童的影子，您造的这个没有。米芾吸取了这次教训，以后临仿古字画就更小心在意了。

米芾作为北宋著名的画家，处在一个文人画的成熟时代，其绘画题材十分广泛，人物、山水、松石、梅、兰、竹、菊无所不画。米芾在山水画上成就最大，但他不喜欢危峰高耸、层峦叠嶂的北方山水，更欣赏的是江南水乡瞬息万变的烟云雾景。天真平淡和不装巧趣是米芾追求的艺术风格。他所创造的"米氏云山"都是信笔作来而别有意蕴。

宋端礼题《潇湘白云》说："雨山晴山，画者易状；唯晴欲雨，雨欲霁，宿雾晓烟已泮复合，景物昧昧时一出没于有无间，难状也；此非墨妙天下，意超物表


潇汀云山图

者，断不能到，故侍郎米公或得之必宝玩珍爱，靳不与人。与人而又戒其勿他与也。”这使我们知道米氏所画烟云掩映的山水，都是镇江一带的景色，是从实际物象中得到了天趣。其次，米氏之画乃墨戏之作，故信笔点缀，固有“米点山水”、“米家山”等赞誉。

米芾既狂又颠，却对苏轼的人品学问和文章书法佩服得不得了。苏轼在扬州当知府时请一帮社会名流吃饭，米芾也在座。酒喝到一半米芾站起来问苏轼：“别人都说我疯癫，你老兄说我疯癫吗？”苏轼哈哈一笑说：“众人说你疯，你不疯也疯。众人说你不癫，你就是癫也不是癫。”米芾听了哈哈大笑，搬出早准备好的百来张宣纸，两人每喝一杯就写几幅字，快得连磨墨的书童都有点赶不及。到晚上酒喝完，纸也全部写完了。两个人各自拿了对方写的字拱手道别。

蜀素是北宋时四川制造的丝绸，质地精良，上面织有乌丝栏。湖州（浙江吴兴）郡守林希把一段蜀素装裱成卷，以待名家留下墨宝。因为丝绸织品的纹罗粗糙，滞涩难写，故非功力深厚者不敢问津。一直到元祐三年九月，米芾应林希邀请，结伴游览太湖近郊的苕溪。林希取出珍藏的蜀素白卷，请米芾书写。米芾艺高人胆大，当仁不让，一口气写了自作的八首诗。卷中数诗均是当时记游或送行之作。卷末款署“元祐戊辰，九月二十三日，溪堂米黻记”。《蜀素帖》书于乌丝栏内，但气势丝毫不受局限，率意放纵，用笔俊迈，笔势飞动，提按转折挑，曲尽变化。《拟古》二首尚出以行意，愈到后面愈飞动洒脱，神采超逸。米芾

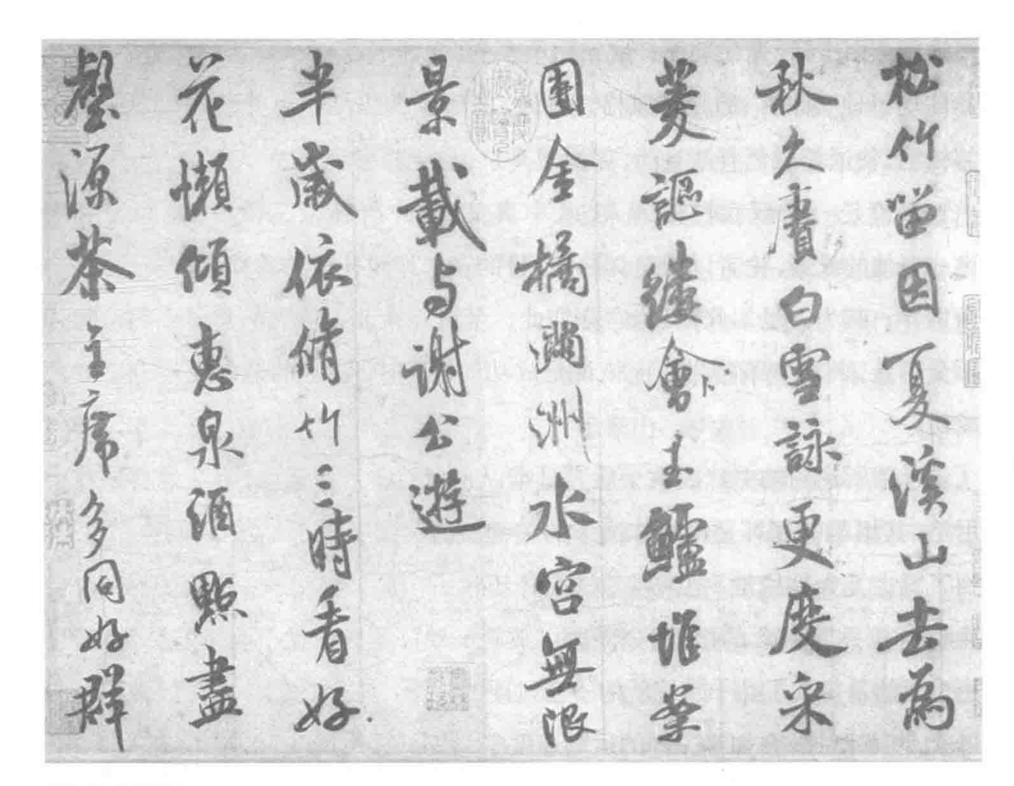
用笔喜八面出锋，变化莫测。此帖用笔多变，正侧藏露，长短粗细，体态万千，充分体现了他“刷字”的独特风格。另外，由于丝绸织品不易受墨而出现了较多的枯笔，使通篇墨色有浓有淡，如渴骥奔泉，更觉精彩动人。

米芾是一个双重性格的人，既率真又矫饰，既狂傲又谦卑，既坦诚又阴诡……他的疯癫，论者以为是佯装的，目的在于挣脱礼教的羁绊，还自己一个自由世界。其为人是如此，其为官亦如此。米芾能在北宋惨烈的党争中超然物外不受牵连，其求生策略当然应该说是成功的，其在书法上的造诣更是人生的大成功。

米芾所达到的书法成就于后人是难以企及的。米芾认为，书法的首要在于用笔，其用笔的好坏是论书作高下的关键。因其自身对于笔法十分精湛，甚至到了亘古无人的境地，他常以笔法品评历代书法的好坏得失。米芾在宋，也自然脱离不了“尚意”的影子。米芾的“放笔一戏”，不仅依仗于心态的松弛，而且更重要的是倚仗于几十年练就的一套过硬的技法。在他的创作中可以做到不加思索，随手刷掠，在如飞一样的运笔速度中完成一系列高难的动作。有人说“米胜在姿”。一个“姿”字既言尽了米的高人之处，也说尽了米字的“矫饰”。米芾



蜀素帖局部



茹溪诗卷局部

的“尚意”中强调了“法”的重要，是将笔法的重要提到了一个关键的位置，由此我们可以看出，米芾的“尚意”给人以更可亲近性，觉得“意”的存在，觉得意是可以从“法”中寻得。米芾的“法”与唐人的“法”不是相同概念，唐人的“法”是法度，是束缚人的情感宣泄，难以让书写者得到性情的完美体现。米芾的“法”是讲求笔法技巧，它是能够让人性得到更好的抒写，且有不失理智的一种过程。某种程度上讲，唐人的“法”是性情的终结，而米氏的“法”则是个性抒发、性情恣肆在其创作过程中完美体现的很好过程。

米芾的死也很另类。死前一个月，米芾就安排后事，跟亲友告别，把他喜欢的字画器玩全部烧毁了，跟知道自己要死一样。米芾还准备好了一口棺材，起居吃饭全在棺材里。死前七天，米芾洗澡换衣服，吃素焚香。别人看他作惯了，由着他的性子闹。死的那天，米芾把亲戚朋友全请来，举着拂尘说：“众香国中来，众香国中去。”说完扔掉拂尘，合掌而逝。

米芾自著的《画史》记录了他收藏、品鉴古画以及自己对绘画的偏好、审美情趣、创作心得等。这应该是研究他的绘画的最好依据。

米芾的成功在于通过某种墨戏的态度和母题选择达到了他认可的文人趣味。米芾意识到改变传统的绘画程式和技术标准来达到新的趣味的目的。究其原因：米芾首先是一个收藏宏富的收藏家、鉴定家，对历代绘画的优劣得失了然于胸，更多考虑的是绘画本体的内容。而苏轼首先是一代文豪，然后才以业余爱好者的身份来发表他的绘画观，较多地以诗（文学）的标准来品鉴绘画。

第三节　张择端传奇

张择端的《清明上河图》是我国绘画史上的稀世瑰宝。它运用现实主义手法和全景式构图，生动细致地描绘了北宋王都开封汴京舟船往来、飞虹卧波、店铺林立、人烟稠密的繁华景象、丰富多彩的社会风情和生活习俗。全图规模宏大，结构严密，构图起伏有序，其笔墨技巧活泼简练，人物、牲畜、房舍、舟车、城郭、桥梁、树木、河流……无一不至臻至妙，堪称妙笔神工。用大量的笔墨描绘城市民众的世俗生活与商业经济活动，将城市居民置于主人翁地位并加以精细的艺术描绘，这在中国古代绘画作品中非常罕见。此画的第一位收藏人是宋徽宗，他用瘦金体在画卷起首处题写了《清明上河图》。


张择端像

张择端（公元1085—1145年），字正道，琅邪东武（今山东诸城）人。张择端出生于一个小官吏家庭，童年时即喜欢画画，一次把张父起草的文稿给污染了。张父没有生气，反而从中看到了儿子的天性，由此鼓励儿子学画。据此推测，张家还算富裕，张父也还开明，张择端于是将自己的绘画



清明上河图局部一

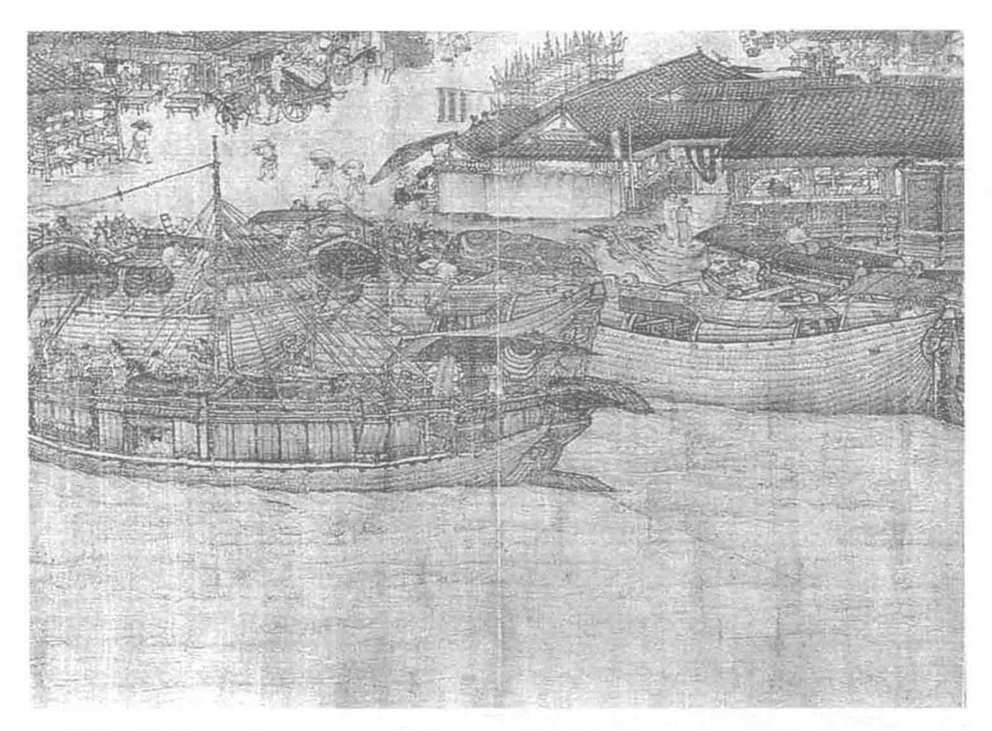
才能逐渐发挥出来。节日里全家到野外游玩，张择端对路上遇见的轿夫、毛驴、引车卖浆者看得入迷。回家后他在纸上画出看到的各式人物和路边的房舍。十八岁那年，京城的翰林书画院要招考画学生，张择端画了一幅反映诸城风情的画去应考。主考官就是宋代大画家——当时的皇帝宋徽宗。看了张择端的画后龙颜大悦，皇上问学画拜谁为师，张择端回答多看善记是他的老师。

"多看善记是吾师" 固然有理，但实际的学画过程要复杂得多。

因为没有正史记载，关于张择端的民间传说非常丰富。

一则画坛打擂的故事说，有画师到诸城超然台下设擂。在墙上挂了两个布帘，揭帘亮画，以赞赏人数多少与方家评说决出胜负，败者买下胜者的画，价钱由胜者定，不得还价。结果张择端被迫打擂，前两局打成平手，最后一局，他画了一个布帘，以假乱真，骗过了对方画师，最终取胜。

比较接近历史真实的应该是，张择端为求读书方便，曾借住其叔父家两间临街的房子。他每天在此读书学画，累了就坐在临街的窗下，观看街上的车马



清明上河图局部二

行人。就这样看了画，画了看，天天如此，从不间断。他还经常到诸城各处去画古庙道观楼台亭阁，也画护城河里人来舟往的繁忙景象。画稿多得堆成山，那绘画的功夫就相当扎实了。

二十岁的张择端苦读十载后，怀揣满腹文才和报国之志，赴都城汴梁（今河南开封）赶考。北宋末年政治昏暗考场腐败，要是不走考官的门路，文章做得再好也终是无用。张择端生性耿直，不肯来歪的斜的，结果自然是名落孙山。张择端离开汴梁回家，正走得饥渴难耐时，望见葱绿的松山脚下有一片杏林，星星点点的黄杏让他垂涎欲滴，便匆匆奔去。杏林内有一戴笠老翁正在锄草。张择端上前施礼，希望在此暂歇一会，顺便买些甜杏充饥解渴。那老翁二话没说，用锄杆打了满满一斗笠甜杏奉送。为感谢老翁的盛情，张择端画了幅《杏林图》相赠。次年杏林歇枝，苛捐杂税又纷至沓来，老翁无奈将《杏林图》出卖。老翁来到汴河边的闹市，将《杏林图》挂在一家店铺的房檐下叫卖。有几个穿袍戴帽的人过来打听价格，老翁开价十两银子，但他们嫌贵，围观者多

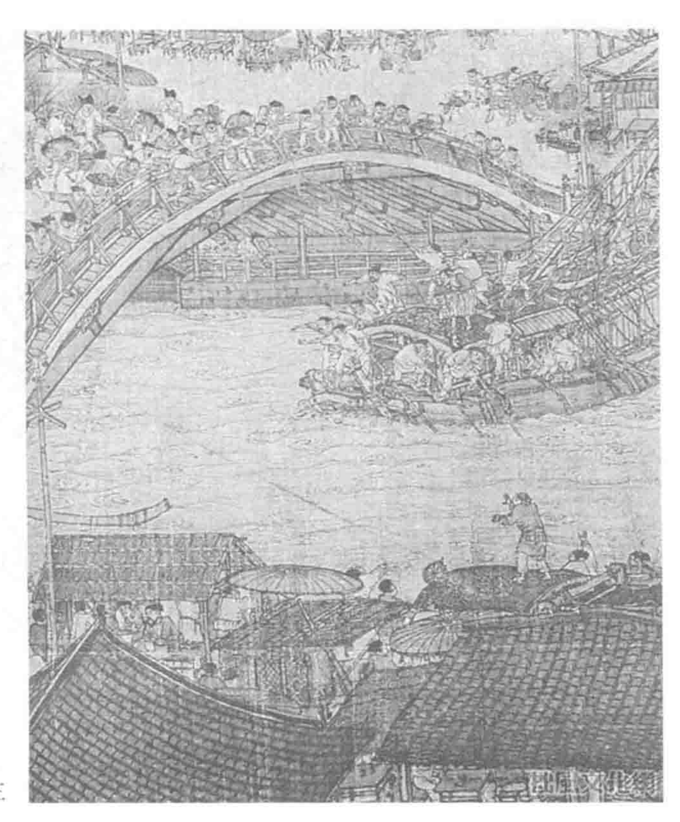
买者无。晌午时，一只雀儿嗖地飞来，啪的一声撞在挂《杏林图》的墙上，摔到地上后翅膀扑楞了一会死了。《杏林图》碰死雀儿的佳话霎时传遍汴河两岸的闹市，轰动了汴梁城。当人们争相观看《杏林图》时，忽听鸣锣开道声，前呼后拥过来一乘八抬大轿，轿中端坐着当朝殿前太尉宿元景。他看到人们在吵吵嚷嚷地争看一幅画，觉得奇怪，便吩咐落轿。他看《杏林图》时不由得心生感叹，一片杏林枝叶间点缀着星星点点的黄杏，枝杈上一只雀儿嘴里含着一枚熟透了的甜杏，真是妙笔神功！再看那画面上的题诗，明白这幅画的作者肯定是被贪官埋没的有真才实学的贤才。他看到落款是“山东诸城张择端”时，便决定将其请到自己门下，择良机向朝廷举荐。宿元景当场把画买下，顺着线索找到了张择端。

张择端到汴京后，耳闻目睹衙门的黑暗，对考场和官场更加失望。他于是决定放弃科考专攻绘画。宋徽宗赵佶为翰林图画院招收画学生时，经宿太尉举荐，张择端进入画院，主攻界画，尤其擅长舟车、市肆、桥梁、街衢、城郭，逐渐自成一家。他不仅创作出了《清明上河图》，还画有《烟雨风雪图》、《西湖争标图》、《老妪取火图》等。但保留至今的张择端作品中，唯一没有争议的就是《清明上河图》。

开封民间还流传着张择端与《清明上河图》故事的另一个版本。

当年的大相国寺里住着一些靠给寺院绘画谋生的民间画师，其中有一个来自山东诸城的青年张择端。某天，宋徽宗在皇家禁卫军的护卫下，声势浩荡地驾临相国寺进香。宋徽宗听说相国寺里住着一位才华横溢的年轻画师，便命宰相蔡京去了解情况。宋徽宗和蔡京不但喜欢绘画，并且都是绘画高手。蔡京汇报了张择端的为人和画艺，宋徽宗命蔡京将张择端召进翰林图画院，亲自命题让他绘制汴京的繁华盛景。张择端虽然成为了宫廷画家，但他提出请求不能关在画院里作画，而是要去汴京城内各处写生，又要求选择在安静的房舍中作画，宋徽宗同意了张择端的请求，命蔡京为张择端提供一应方便。蔡京在都城郊外找了一处安静的别墅，从此张择端披星戴月潜心作画。历经春夏秋冬，一幅北宋汴京的繁华盛景图创作完成。

宰相蔡京选择吉时将张择端绘制的长卷上呈。宋徽宗赵佶见了画卷大喜



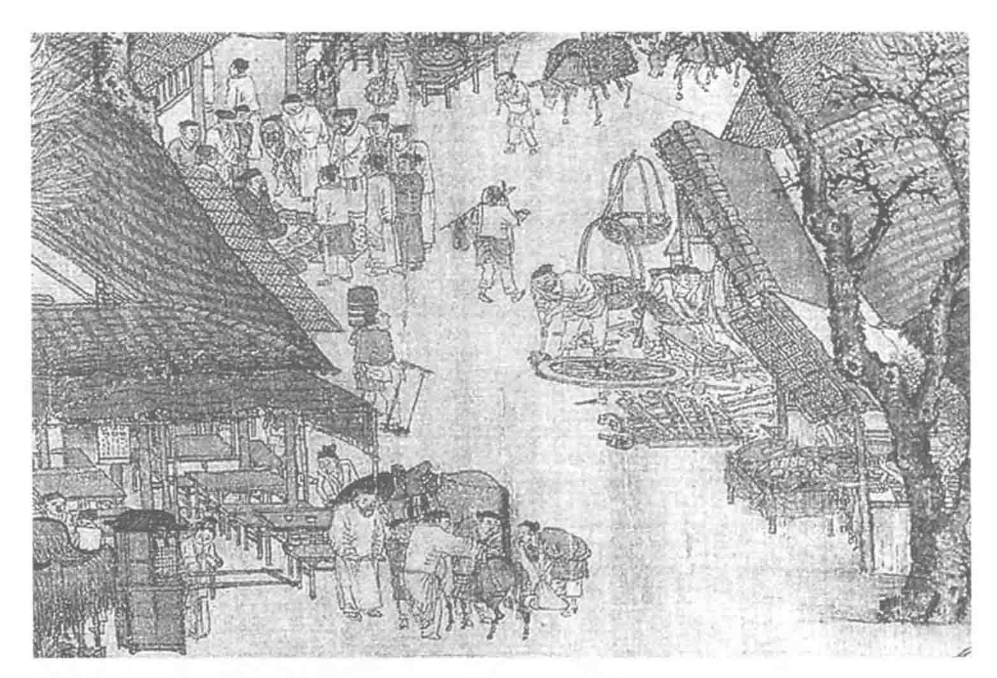
清明上河图局部三

过望，亲自提笔，用他独创的瘦金体题写了《清明上河图》。从此，《清明上河图》被宋徽宗赵佶收入皇宫内府。

北宋灭亡后，宋徽宗赵佶和儿子宋钦宗赵桓被金人俘虏到北方，藏于北宋内府的六千件艺术品也被金兵掠获。宋徽宗赵佶的第十一个儿子宋高宗赵构在杭州称帝。张择端为了让宋高宗不忘国仇家恨，他闭门谢客，呕心沥血又绘制出一幅《清明上河图》长卷。宋高宗与父亲宋徽宗不同，他对此画不感兴趣，并将画卷退了回来。张择端心绪难平，一气之下将《清明上河图》付之一炬，幸好被家人及时抢出，其引首处已烧去一截。遭此沉重打击，不久张择端忧郁而死。张择端两次进献《清明上河图》的故事是否真实无法考证，但据此不难推测，张择端是一位忧国忧民的画家。

各民族文明史的开端大都是传说，研究证明这些传说基本属实。

张择端的生平故事由传说构成，而他创作的《清明上河图》问世后却充满



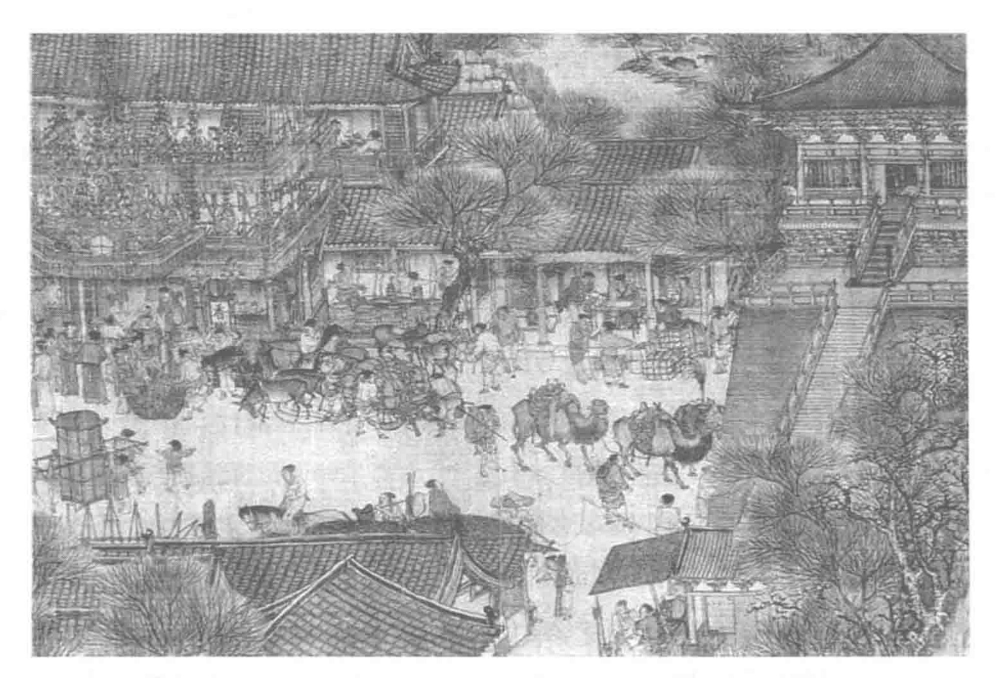
清明上河图局部四

了传奇。

《清明上河图》是中国传世名画之一，宽24.8厘米，长528.7厘米，绢本设色，是北宋画家张择端唯一存世的一件精品。《清明上河图》生动地记录了中国12世纪城市生活的方方面面，这在我国乃至世界绘画史上都是独一无二的。

作品以长卷形式，采用散点透视的构图法，将繁杂的景物纳入统一而富于变化的画面中。画中主要分两部分内容——起首处的乡村和作为画面主体的汴京市集。画中有814人，牲畜60多匹，船只28艘，房屋楼宇30多栋，车20辆，轿8顶，树木170多棵。所有衣着不同、神情各异的人物间穿插各种活动。此画注重情节，构图疏密有致，富有节奏感和韵律的变化，笔墨章法都极见功力。这幅画描绘的是汴京清明时节的繁荣景象，是北宋城市经济情况的真实写照。就此而言，《清明上河图》具有极高的史料价值。

《清明上河图》的中心由一座木质拱形虹桥和沿汴河展开的街市组成。虹桥上人头攒动，有游玩的也有做买卖的。汴河上来往船只很多，有停泊在码头附近的，有正在河中行驶的。一条大船由于负载过重，船主雇了很多纤夫在拉



清明上河图局部五

船行进。有条载货的大船欲穿过桥洞，船夫们显得十分忙乱，有的在降下风帆，有的在船舷边使劲撑篙，有的用长篙顶住桥洞的顶端，使船顺水势顺利通过……这一紧张而热闹的场面引起了桥上游客和邻近船夫的关注，他们站在一旁呐喊助威。《清明上河图》将汴河上繁忙紧张的运输场面描绘得栩栩如生，更增添了画作的生活气息。

大桥西侧有一些店铺和摊贩，有卖茶水点心的，有看相算命的。货摊上摆满各种吃食和杂货。许多游客或凭栏指点，或在观看河中往来的船只。城门口的人行道上挤满了熙熙攘攘的人群，有坐轿的，有骑马的，有挑担的，有赶毛驴运货的，有推独轮车的……街道两边是茶楼、酒馆、当铺、作坊，两旁的空地上还有不少张着大伞的小商小贩。街道向西边延伸至城郊，可街上仍然行人不断。

宋代以反映城市经济的发展和市民生活为题材的绘画，到了张择端的《清明上河图》已达到成熟的程度。《清明上河图》可以说是历代风俗画的典范。如果没有长期的生活观察、体验和酝酿，没有经过多次实践及有选择性地借鉴前人的经验，张择端绝不可能画出这样杰出的作品。在绘画技巧上，他用中国传

统的白描手法表现画中不同性格、不同职业的人物。人物大的不足三厘米，小的仅豆粒大小，但是个个形神兼备，栩栩如生。作者对社会生活和一切事物的特征观察极精细，并有很敏锐深刻的形象记忆力和组织构图的卓越技巧。至于人物神态的生动，树木、水纹笔法的稳健流畅，界画的精炼和谐，都可感受到作者在人物、山水、楼阁诸方面的全面修养。它集宋代各画种的高超技艺于一图，纷繁多变，于繁杂间游刃有余。尤其是对人物形态的仔细观察，精心刻画，穿插各种活动，注重戏剧性……更为重要的是，随着时间的流逝，现在看《清明上河图》，它已不仅是一幅社会风俗画，在桥梁建筑、造船业、商业、交通等各方面愈来愈引起人们的重视。

《清明上河图》自问世以来历经磨难。据记载，它曾五次入藏大内，四次被偷盗出宫。靖康元年（公元1126年）金兵大举南下，攻破汴京后把宋徽宗、宋钦宗、嫔妃公主、宗室大臣等三千余人，以及各种文物、图书、档案、天文仪器和工匠等全部掳掠至五国城（今黑龙江省依兰县）软禁。值得庆幸的是，《清明上河图》没有被金兵掳掠北去，而是从大内流入民间。至今在该图的题跋中留有



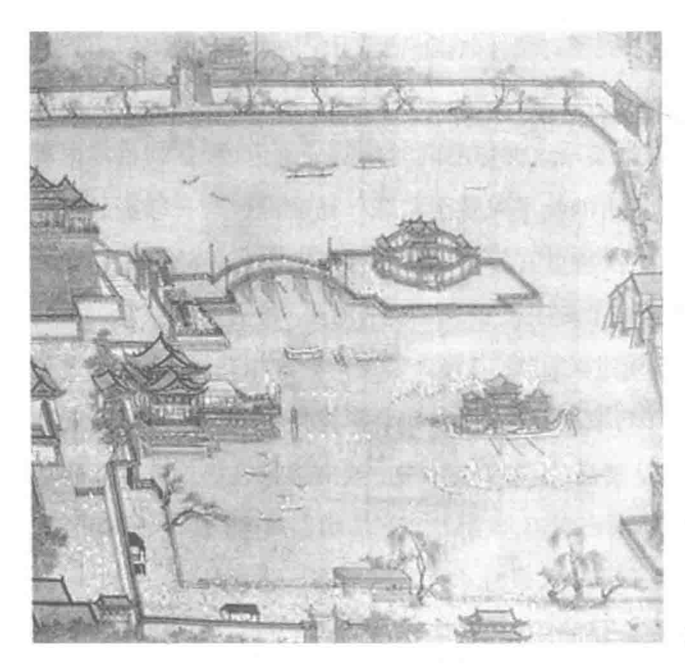
清明上河图局部六

张著、张公药等北宋遗民展示此图时缅怀故国、感慨万千时写下的题咏。

元朝初建，统治者到处搜刮财宝，《清明上河图》再次入宫。到元代后期的至正年间，宫内一个装裱匠趁装裱这件作品的时候使了调包计，拿临摹本把真本换出，几经转手，被博雅好古的杨准以重金购藏。杨准得到这一珍宝后极为兴奋，把《清明上河图》第二次从皇宫流出和自己得到这一名画的经过详详细细地记录在图后的尾纸上。杨准离家任职，《清明上河图》被人盗卖。元末至明嘉靖年间，这幅名画至少倒卖过八九次，几经流转后落到奸相严嵩、严世蕃父子手里。当时严嵩权倾朝野，巧取豪夺《清明上河图》算是小事一件。民间流传说献画给严嵩的官员送的是赝品，后被严嵩获知，惹来杀身之祸。有人据此写了一出戏曲《一捧雪传奇》。后严嵩倒台，抄家时《清明上河图》被没收，第三次入藏皇家宫廷。

万历年间，飞扬跋扈的大太监冯保设计盗窃出《清明上河图》后，还不知廉耻地在卷后作了题跋。他写道："余侍御之暇，尝阅图籍。见宋时张择端《清明上河图》，观其人物界画之精，树木舟车之妙，市桥村郭，迥出神品，俨真景之在目也。不觉心思爽然，虽隋珠合璧，不足云贵，诚希世之珍欤！宜珍藏之。"自冯保以后，一直到清代的乾隆年间，二百余年中《清明上河图》究竟几易其主、转手过多少次，无人知晓。真本在乾隆时重现江湖，由湖广总督毕沅收藏。他死后因事被罚，《清明上河图》也第四次没收进宫。清廷视为重宝，深藏紫禁城延春阁内，并著录在《石渠宝笈三编》里。1911年，清王朝被孙中山领导的辛亥革命推翻后，溥仪以赏赐其弟溥杰为名，将宫中的重要文物，包括《清明上河图》偷运出宫，带到东北。1945年，抗日战争胜利，逃出长春伪满皇宫的溥仪准备带着一批珍贵的古代书法名画和金玉财宝亡命日本时被苏联军队俘获。新中国成立后，《清明上河图》被交回中国政府，先存放在东北博物馆，后第五次进入紫禁城，即现在的故宫博物院。

中国书画源远流长，与之相辅相生的还有历史同样久远的伪作。历代名家大师的作品由于奇货可居，其作品几乎都被伪造。有人是出于喜欢而临摹，因临摹者有着很高的绘画技巧，有人就拿赝品冒充真迹牟利。由于《清明上河图》在当时及其后世都有很大影响，南宋时就有许多摹本，每卷也要价"一金"（古


金明池争标图

制二十两为一金)。传说中,明代的作伪者有汤臣、黄彪、张四、王生等人。王世贞的弟弟王世懋家里就有一幅伪《清明上河图》。王世贞在其《弇州山人四部稿续稿》中写道:"张择端《清明上河图》真赝本,余均获寓目。真本人物舟车轿道宫室,皆细于发,而绝老劲有力。初落墨相(严嵩)家,寻籍入天府(皇宫),为穆庙(隆庆皇帝朱载垕)所爱,饰以丹青。赝品乃吴人黄彪造,或云得择端本加以润删,然与真本殊不相称,而亦自工致可念,所乏腕指间力耳,今在家弟(王世懋)所。"自万历年间大太监冯保盗画后的二百余年间,社会上的伪本《清明上河图》广为流行,一度以各种真迹面目出现的版本存世者不下一百种。

北京故宫博物院藏本的画卷上并无画家本人的款印和宋徽宗的瘦金体题款,确认其作者为张择端,是根据画幅后金代张著的一段跋文。

张著写道:"翰林张择端,字正道,东武(今山东诸城)人也。幼读书,游学于京师,后习绘事,本工其界画,尤嗜于舟车市桥郭径,别成家数也。"

有关张择端的真实记载仅此数语而已。

张择端的姓名亦未见于北宋后期成书的《宣和画谱》。有人推测,可能是他进入画院时间较晚,编著者还来不及将其收编入书。

第四节　青年才俊王希孟

唐代张彦远在称赞水墨画“运墨而五色俱，谓之得”的同时也提到“夫工欲善其事必先利其器……昆仑之黄，南海之蚁铆，云中之鹿胶，吴中之鳔胶，东阿之牛胶，漆姑汁炼煎，并为重采，郁而用之。古画不用头绿大青，取其精华接而用之”。从这些论述中可以看出水墨和色彩是并重的，不同产地的颜料能形成不同的色彩效果，不同的色彩效果又能造成视觉上的不同感受，能取其精华接而用之者才算上品。自五代末至宋初，人们往往偏爱水墨而忽视色彩，因此作为中国设色画重要代表的青绿山水长期以来不被重视。但此状况在北宋徽宗朝有所改善，大青绿山水画取得了巨大的成功，王希孟的《千里江山图》就是该时期大青绿山水画的典型代表。

王希孟，北宋画家，生卒年不详，可以称得上是中国绘画史上仅有的以一件作品而名垂千古的青年才俊。《千里江山图》卷后有蔡京的题跋：“政和三年闰四月八日赐。希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未

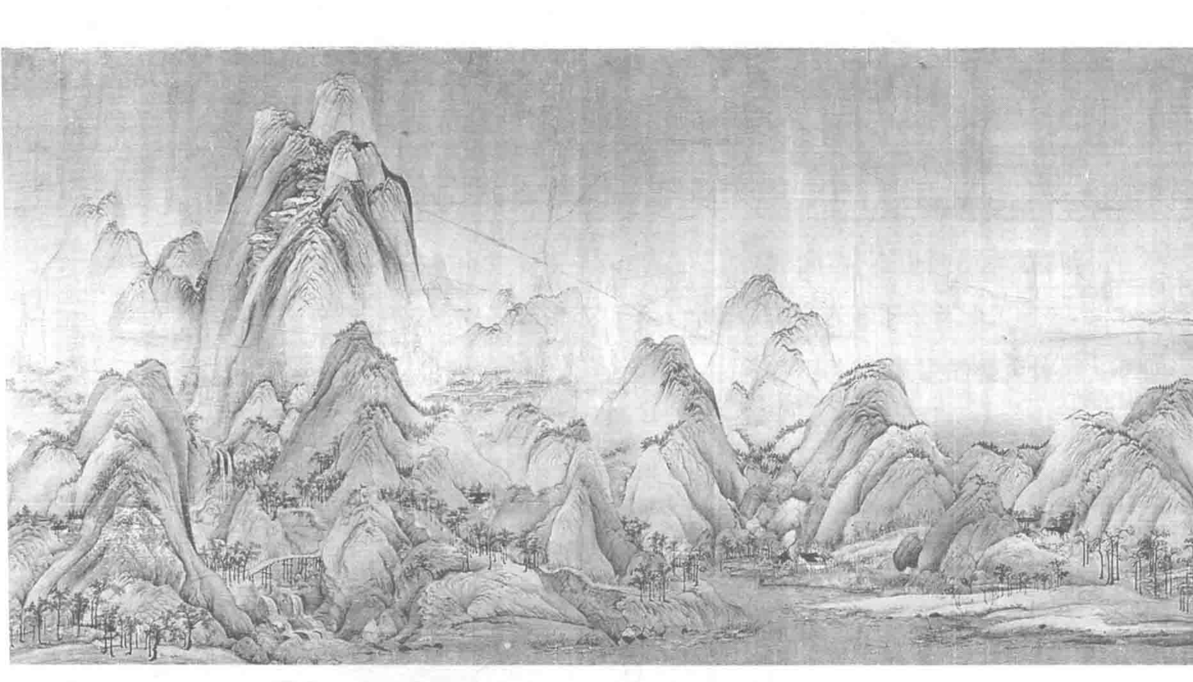


千里江山图局部一

甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法。不逾半岁，乃以此图进。上嘉之，因以赐臣京，谓天下士在作之而已。”据此题跋可以得知，王希孟十多岁入宫中画学，初未甚工但很勤奋。宋徽宗赵佶时系图画院学生，后召入禁中文书库，曾侍奉徽宗左右。宋徽宗慧眼独具，觉得其性可教，于是亲授其法。经赵佶亲授笔墨技法，其艺精进，画遂超越矩度。徽宗政和三年（公元1113年）四月，王希孟用了半年时间终于绘制成名垂千古之鸿篇杰作《千里江山图》卷，时年仅十八岁。此后正史野史均没有记述王希孟的文字，艺术史家推测其不久即英年早逝。

历史的真实应该比上述文字复杂许多。

在讲述王希孟的故事之前须先介绍一个人，那就是时任丞相的蔡京。蔡京是福建仙游人，宋神宗熙宁三年高中状元，历任钱塘县尉、舒州推官、知开封府等中低级职务。由于有在基层工作的经验，王安石变法时他是积极参与者，在新旧党争中付出不小的代价，曾数次贬谪边远地区。宋徽宗即位后他官运亨通，先后四次任相，长达十七年之久。蔡京的艺术天赋极高，在书法、诗词、散文

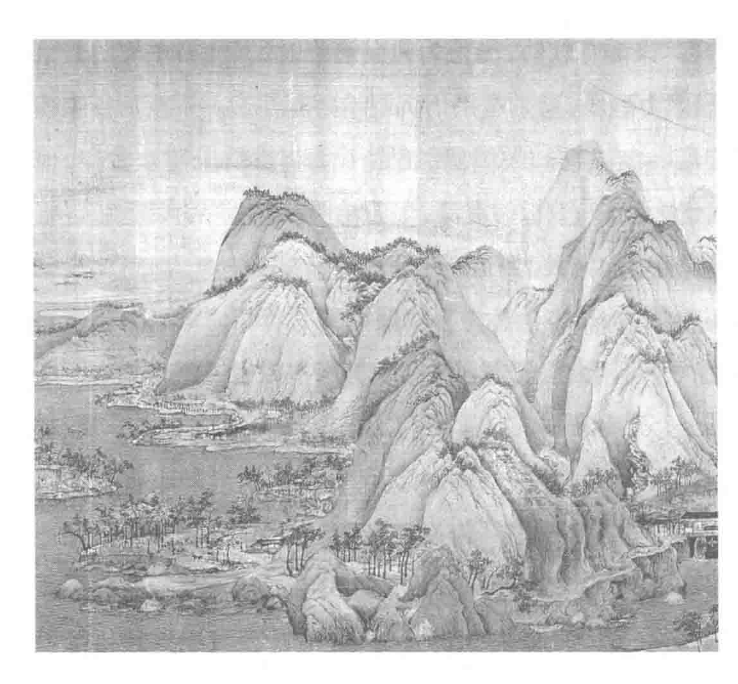


千里江山图局部二

等方面均有不错的表现。人都有软肋，当他为保全官位时，其性格中的阴暗险恶逐渐展露。北宋末期国力羸弱，而宋徽宗仍沉溺于骄奢淫逸。蔡京为投皇帝所好，设应奉局和造作局，兴花石岗，大肆搜刮民脂民膏。为弥补财政亏空，他尽改盐法和茶法，铸当十大钱，以致币制混乱，民怨沸腾，时称“六大贼首”。宋钦宗即位后，蔡京被发配至岭南韶关，但走到半路便一命呜呼。

然而，当蔡京与王希孟结识时，他还是个权倾朝野的丞相。正因为蔡京有着创作并鉴定书画的雅好，得闲会穿了便服去汴京的街市走走。那日他走下虹桥，踱入一家画店，见一个五十来岁的画家正与店主交易。蔡京上前一看，画家交店主的是几幅青绿山水画，画艺很是精湛。画家接了钱离开后店主忙向蔡京施礼，介绍那画家姓王。蔡京看了画作心生喜欢，于是让店主带着前往拜访。王画家没料到店主和客人会尾随而来，他更没料到在画店偶然遇到的客人竟是当朝丞相蔡京蔡大人。蔡京看王画家沉稳持重，所居宅院不大却收拾得干净，特别是画室内文房用具摆放得很是整齐……蔡京看了画和人，喝茶时提议，若不嫌弃，他可以推荐王画家入翰林书画院当个画师。换了别人，得贵人相助必会跪拜称谢。可这王画家闻言却叹了口气，说自己年纪大了眼睛昏花，倒是他的儿子王希孟很有才情，学画也认真刻苦，蔡大人若喜欢可以让他去翰林书画院做个画学生。蔡京沉吟片刻点了下头。王画家叫来王希孟，那时他年约十五，正长着个儿，模样儿挺招人喜欢。蔡京见了即刻想到宋徽宗跟前正缺个绘画的侍童，这王希孟倒是可以贡献的。若皇上喜欢了王希孟，自己就算在皇帝身边安插了个耳目。蔡京含笑点头，王父这才拉着儿子跪拜道谢，与之约定择日将儿子送入书画院。

翰林书画院也不是想进就能进的。还在宋徽宗当端王时，由于他倾心热爱书画，哥哥哲宗就让他当了书画院的院长。先前还有个别滥竽充数的，端王赵佶到任后实行新政，每位画师凭作品评定职称，每位画学生重新考试后决定去留。经过如此一番革新，书画院理顺了关系，一切以书画作品的优劣为评判标准，留下的画学生也都是最优秀的。经蔡京推荐，王希孟顺利通过考试，正式成为翰林书画院的一名画学生。自从王希孟入学后，蔡京也经常到书画院走动。看王希孟画出了一张像样些的画，蔡京就拿去给宋徽宗过目。蔡京自诩为才



千里江山图局部三

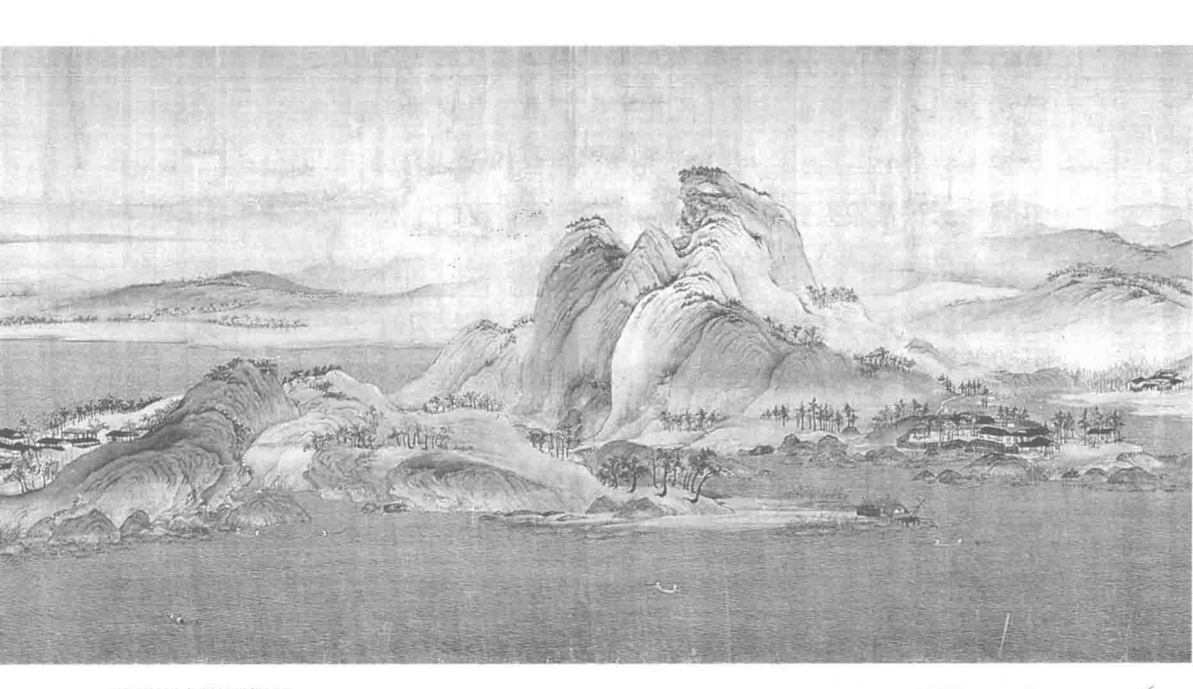
子，可宋徽宗是天子，而且是位天下一人的书画家天子，其对诗情画意的理解又岂是蔡京之辈可以类比的。宋徽宗自然没有看上王希孟的习作。蔡京再逼迫，王希孟将笔往地上一掷，说自己的基本功还差，要好好向老画师们学习，不然不画也罢。蔡京见状，恐前期的心思白费，只能曲言抚慰。

王希孟学画由父亲启蒙。王父画得再好，却也只是个民间画匠。王希孟在家里时觉得父亲特别伟大，可到画院开了眼界，将父亲的画技与宫廷画师的一比较，这差距立马就显现了。这王希孟并不因为自己是蔡京举荐的而有些许骄纵，也没有因为上了贼船顺势成为贼子。他是真心喜欢画画，真心想在翰林书画院好好学些本事，真心想着能画出一两幅杰作而留名画史。心正则笔正，王希孟踏踏实实地跟老画师学习，那进步自然神速。王希孟终于画出了非常精彩的山水画。蔡京如获至宝般将画作进呈给宋徽宗。这回宋徽宗审视一番后点了头，问这王希孟是何等样人。蔡京乘机说了一堆好话。宋徽宗说朕想见见他，蔡京马上答应第二天带王希孟来见皇上。

翌日下了早朝，宋徽宗照例去景灵西宫的画室作画。蔡京带着王希孟来到皇帝画室，禀报说老臣已召来了王希孟。正在作画的赵佶搁下毛笔，吩咐传进

来吧。蔡京转身大声吆喝："陛下有旨，召见少年画师王希孟。"王希孟随蔡京入左银台门，由垂拱殿向南至福宁殿，再穿过睿思殿，越斜廊，过复道，上平台，最后被带入内廷。他还是生平第一次见到如此雄伟宏大、金碧辉煌的宫廷画室，以至于垂首拱立不敢仰视。宋徽宗说："好年少的画师，抬起头来，让朕瞧瞧！"王希孟缓缓抬起头来，他见到了一位面目可亲的年轻皇帝。宋徽宗细细打量后面露喜欢，对蔡京说道："老太师，这位画学弟子，朕收下了。"蔡京赶紧推了一把王希孟，嘱咐道："小子，皇上要收你为画学弟子，这可是你此生天大的造化，还不快快谢主隆恩！"王希孟神思恍惚，有点怀疑地问："蔡大人，皇上真的要收小人为画学弟子？小人这不是在做白日梦吧？"蔡京说："这样天大的喜事，你就是想做梦，就能梦到吗？日后，皇上要亲自教你画画，你就是天子门生了！"如此这般，王希孟就像一块采自苏杭民间的观赏"花石"，被蔡京献给了酷爱字画的风流皇帝宋徽宗。

王希孟成为天子门生后，也不能天天去景灵西宫的皇家画室作画。但凡宋徽宗传他进入内廷，他必全心全意侍候，仔细观察皇上的用笔技法，又遍览大内



千里江山图局部四

收藏的法书名画。王希孟再次提升了艺术境界。他想画一幅前所未见的画作贡献给皇上，把打算与蔡京一说，这想法与蔡太师不谋而合。两人策划画一幅展示大宋江山的全景画卷，用王希孟擅长的青绿画法。为了给皇上一个惊喜，也为了瞒住翰林书画院里其他的画师，蔡京给王希孟找了个安静的院子。王希孟伏案作画，历经秋冬，到初春终于完成了画作。王希孟是用整匹熟绢画的青绿山水，用了上等颜料，画高二尺，宽逾三十尺。大作完成后蔡京好不喜欢。他挑了个春光明媚的好日子，将画进呈于徽宗皇帝。宋徽宗看了也满心欢喜。他召来王希孟，边欣赏边指出画卷上的毛病，最后将画赏给了蔡京，并让王希孟再照着样子画一件精品。王希孟领命后回到那安静的院子作画，不巧的是他染上了伤寒。尚未消除疲劳的身子抵抗力差，加之想早点完成画作又延误了就医，第二幅画作仅起了个草稿，王希孟就病死于画案。

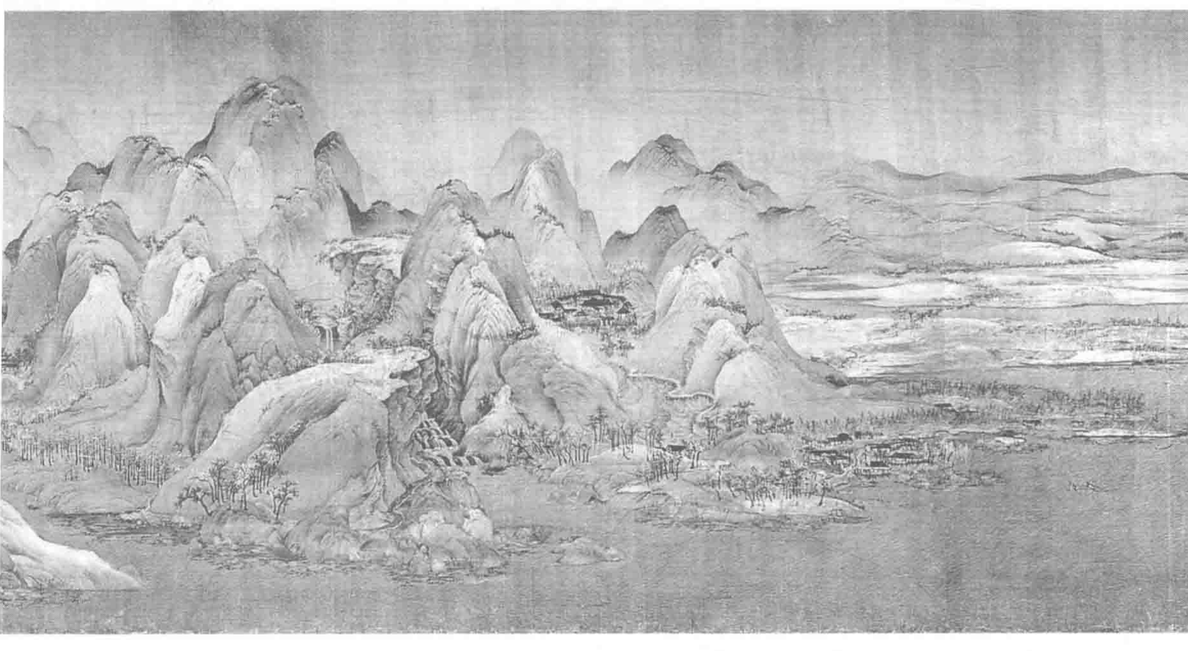
现在收藏于故宫博物院的《千里江山图》上无作者款印，画名为后世收藏鉴赏家所加，画尾黄绫上的蔡京题跋是证明此画为王希孟所作的唯一依据，也成为考据此图和王希孟生平的可贵资料。宋牧仲的《论画诗》写道：

宣和供奉王希孟，天下亲传笔法精。

进得一图身便死，空教断肠太师京。

并自注云："希孟天资高妙，得徽宗秘传，经年设色山水一卷进御。未几死，年二十余。"由此可以得知王希孟有极高的绘画天赋，并得到了徽宗"亲授其法"。极高的绘画天赋只是王希孟及其《千里江山图》成功的一个方面，王希孟之所以以青年画师的身份取得巨大的艺术成就，跟其时代有着密切关系。

中国山水画艺术在北宋达到了历史上的一座高峰，其中一个重要的原因就是官方的提倡和支持。翰林书画院是由皇家建立的，是负责网罗绘画人才、从事绘画创作的专门机构。在宫廷中建立画院起始于五代，北宋统一中原后建立翰林书画院，理所当然地将各地的优秀画家召至京师汴梁。先后应召的画家有黄筌、黄居宷父子，周文矩、郭忠恕、董源等人，这使北宋的皇家画院从创办之始就实力雄厚。特别是宋徽宗在位期间对画院进行了一番调整，使画院由一个单



千里江山图局部五

纯为绘制画作而设的机构，演变为兼具教学功能的艺术学院，这无疑是北宋政府的一大创举。不仅如此，因为画院由皇帝直接领导，画院中经过层层筛选的画家也就成了名副其实的“天子门生”。王希孟所处的环境和他个人的文化素养决定了他自己的审美情趣，他的画风属于精工浓艳一派，其画作色彩浓丽鲜艳，且画面气氛灿烂辉煌，颇符合皇室的审美取向。

《千里江山图》在构图上基本取平远之势，用散点透视法将主题分成六段，各段均以绵延的山体为主要表现对象，自然而连贯。其画面气象恢宏壮观，江山千里，苍苍莽莽，可谓名实相符。画中千山万壑，星罗棋布，大小高平，争雄竞秀，重重叠叠，间以大江大河。高崖间万丈瀑布飞流直下，房舍屋宇点缀其间，曲径通幽，一派绿柳红花，长松修竹的秀丽景色。山水间野渡渔村、水榭楼台、水磨长桥各依地势，与山川湖泊相辉映。或见乱冈如积，岛屿相叠；或见汀渚绵延，群峰耸立；又或大江旷远，水天相接，长桥如带，峦岫冈势；或低坡远处，淡岭遥设；或秀岩峻增，映带不绝。其山间岭上，有竹篱茅舍，庄园寺观，道路相通，皆可行、可望、可游、可居。其间人物如蚁，不可胜数。论山河壮观雄伟之表



千里江山图局部六

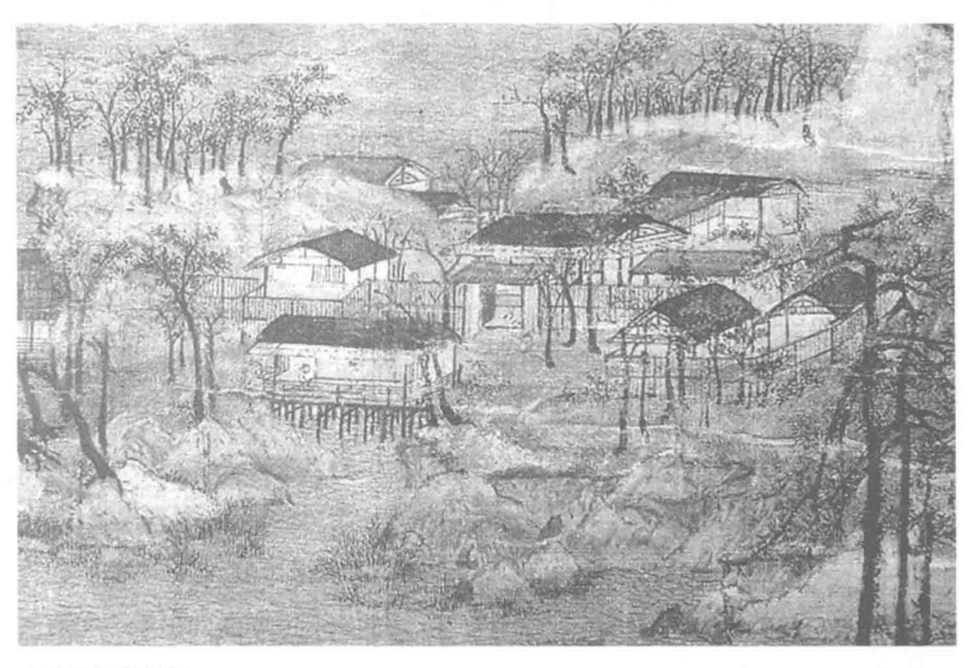
现，前无古人。

《千里江山图》虽然历千年之久，部分颜色已经脱落，但是其画法仍然清晰可辨，并突出显示了矿物质石色的富丽装饰效果。山石之画法，先用浓、淡线条勾出轮廓，再施以各种皴法，线条不刚不阿。再用淡墨加赭石或花青渲染，渲染多在前后两石中的后面一石，之后再罩染赭色，石头顶部以汁绿接染，再以石青或石绿罩染，山石下部保留赭石色，尽显质感。山石之青与绿色往往前后各异，互相映衬，且颜色较厚故容易剥落。水天交界处以赭色接染，画面浑然一体。远山则以赭色为主，不施青绿等色以示空间之远。柳叶施以石绿，天空掺以赭墨，上深下浅，彰显了天空空间透视的变化。水色全以汁绿染出，矿物、植物颜色融合使用，将中国画色彩的表现力发挥到极致。在设色和笔法上继承了隋唐以来的青绿山水画法——以石青、石绿等矿物颜料为主，设色具有一定的装饰性，并作适当夸张。画家在较为单纯的蓝绿色调中寻求变化，虽然以青绿为主色调，但在设色时注重手法的变化，色彩或浑厚或轻盈，间以赭色为衬，使画面层次分明，色如宝石之光彩照人。石青、石绿为矿物色且极具覆盖性，经层层罩染，物象凝重庄严，层次感强，与整幅画面浑然一体，艳而不俗。虽不似金碧山水一般勾勒金线，然堂皇之气盎然。

纵观北宋画坛，虽然也有一些画家采用此法，但从存世作品来看，可以媲美《千里江山图》者尚不得见。王希孟继承传统，笔法细致入微，并充分体现出北宋时期院画风格之工整与严谨。宏观上讲，此图可谓笔精墨妙。人物虽细小如蚁，却姿态分明；飞鸟只轻轻一点，即具翱翔之势。微波水纹均一笔笔画出，渔舟游船荡曳其间，使画面平添动感。综观全幅，又不失雄阔之境界与恢宏之气势，远观近睹均令人折服。

《千里江山图》堪称中国古代绘画的不朽杰作，可以代表北宋徽宗朝大青绿山水画艺术的最高成就。

人类历史有着许多偶然。北宋靖康二年（公元1127年），金兵攻破汴梁，俘获徽宗、钦宗二帝北归时，几乎将北宋大内上百年庋藏的法书名画掳掠一空。史载金兵行走至辽东时嫌书画太重，有随手抛掷路边的，有晚上生篝火将书画作柴禾的……被金兵带出山海关的法书名画悉数被毁。当年宋徽宗嫌王希孟的长卷山水尚不成熟，随手赐予蔡京，这让《千里江山图》侥幸逃过一劫。无论在民间还是在宫廷，此画被历代递藏精心呵护，这才让后人得以一睹其真容。



千里江山图局部七

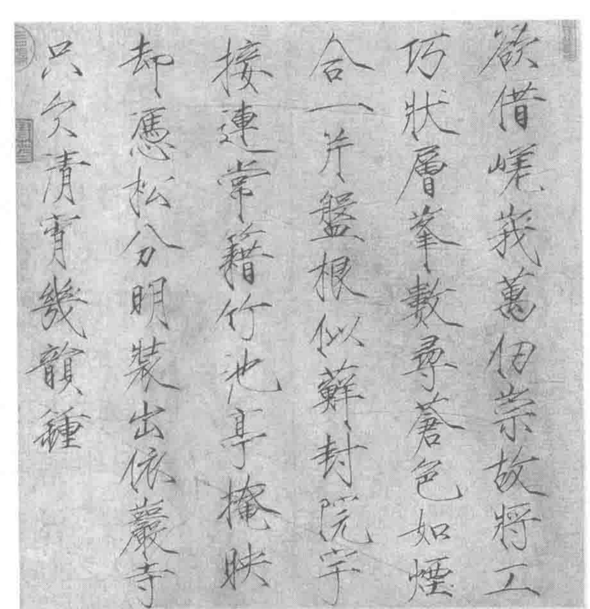
第五节 天下一人宋徽宗


宋徽宗像

元符三年（公元1100年）正月，汴京城内笼罩着一股肃穆的气氛，年仅二十五岁的哲宗驾崩。向太后垂帘，在内殿哭着对大臣们说："国家不幸，哲宗皇帝无子嗣，天下事须早定。"宰相章惇当即提出，按照礼法，当立哲宗同母弟简王赵似。不料向太后不同意。章惇只好改口说，若论长幼，那么当立年长的申王赵佖为帝。然而，向太后看中的是赵佶。赵佶并非向太后所生，可他每天都到向太后住处请安，称得上是又聪明又孝顺，因此在向太后心目中留下了良好的印象。向太后虽然召集大臣们开会，但对谁继承皇位早有成见在胸，故她并不接受章惇的意见。她语气坚决地说："老身无子，所有的皇子都是神宗的庶子，不应再有区别，简王排行十三，不可列于诸兄之前，而申王眼有疾病，不便为君，所以还是立端王为好！"

表面上看，向太后办事公平，但在这些冠冕堂皇的言辞背后，显然是在偏袒赵佶，为其继承皇位找到合理的借口。章惇是反对立端王的。他认为端王轻佻，不可以君天下。章惇的观点直接点明了赵佶的人品，而向太后却不以为然。双方僵持不下时，知枢密院的曾布首先附和太后之议，尚书左丞蔡卞、中书门下侍郎许将也相继表示赞同。章惇势单力薄，不再争辩。赵佶就这样被向太后、曾布、蔡卞等人推上了皇帝宝座，他就是后来著名的书画皇帝宋徽宗。

赵佶生于元丰五年（公元1082年）五月五日，自幼养尊处优。据说在他降生之前，其父神宗曾到秘书省观看收藏的南唐后主李煜的画像，见其人物俨雅，再三叹讶。晚上又梦见李后主来谒，谓所生之子将文采风流，过其百倍。这种李煜托生的传说固然不足为信，但在赵佶身上，的确有着李煜的影子。宋徽宗自幼爱好笔墨、丹青、骑马、射箭、蹴鞠，对奇花异石、飞禽走兽有着浓厚的兴


欲借嵯峩萬仞崇故將工
巧狀層峯數尋蒼色如煙
合一片盤根似蘚封院宇
接連常藉竹池亭掩映
却憑松分明裝出依巖寺
只欠清霄幾韻鍾
欲借帖


秋勁拒霜盛
峩冠錦羽雞
已知全五德
安逸勝鳧鷖
宣和殿御製并書
芙蓉锦鸡图

趣，尤其在书法绘画方面，更是表现出非凡的天赋。

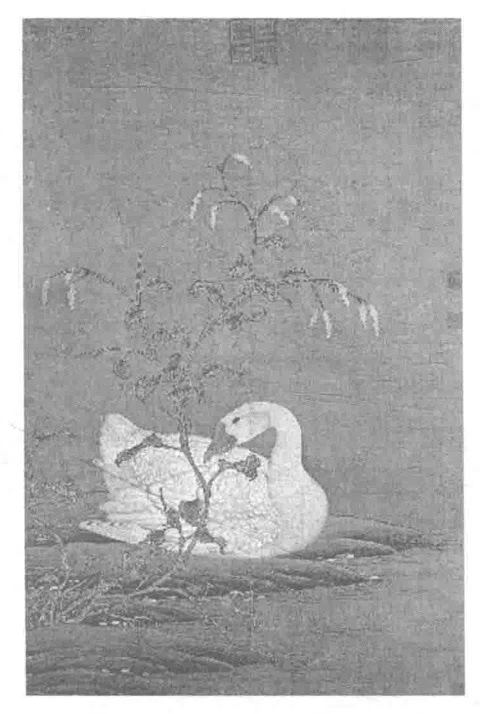
随着年龄的增长，赵佶迷恋于声色犬马，结交了一批与他臭味相投的朋友。他的挚友王诜，娶英宗之女魏国大长公主，封为驸马都尉。但王诜为人放荡，行为极不检点。虽然公主温柔贤淑，尽心侍奉公婆，而王诜却偏偏宠爱小妾，她们竟然多次顶撞公主。神宗为此曾两次将王诜贬官，但他却不思悔改，甚至在公主生病时，当着公主的面与小妾寻欢作乐。品行如此恶劣之人，却是赵佶的座上宾。他们经常一起光顾汴京城内有名的妓馆——撷芳楼。王诜藏有名画《蜀葵图》，但只有其中半幅，他时常在赵佶面前提及此事，遗憾之情，溢于言表。赵佶便记于心，派人四处寻访，终于找到另外半幅画，就把王诜手中的那半幅也要了过去。王诜以为酷爱书画的赵佶要收藏这幅画，哪知赵佶却将两件半幅画裱成一幅完整的画送给了他，于此可知两人之间的关系之深。

赵佶对王诜如此大方，王诜自然投桃报李。有一次，赵佶在皇宫遇到王诜，恰巧因为忘带篦子，便向王诜借篦子梳头。王诜把篦子递给他。赵佶见王诜的篦子做得极为精美，爱不释手，直夸篦子新奇可爱。王诜不失时机地说："近日我做了两副篦子，有一副尚未用过，过会儿我派人给你送过去。"当晚，王诜便差府中小吏高俅去给赵佶送篦子。高俅到赵佶府中时，正逢赵佶在蹴鞠，就在旁边观看等候。赵佶善踢蹴鞠，而高俅早年便是街头踢蹴鞠的行家，精于此技。



草书丸扇

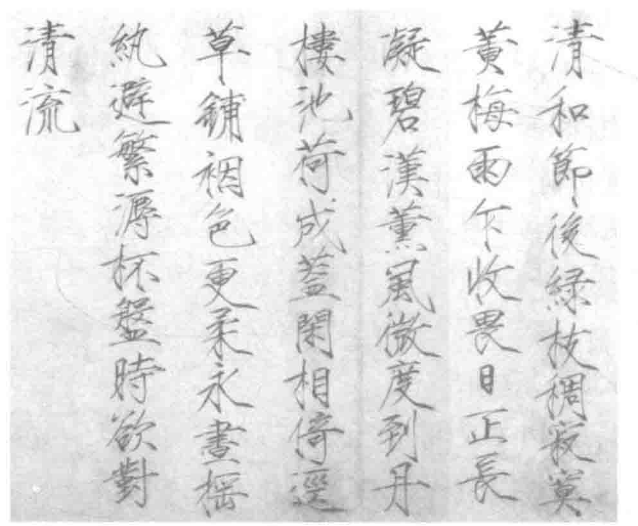
见到赵佶踢得好时，高俅大声喝彩。赵佶便招呼高俅对踢。高俅使出浑身解数，陪赵佶踢球。赵佶玩得非常尽兴，便吩咐仆人向王诜传话，说要将篦子和送篦子的小吏一同留下。高俅日益受到赵佶的宠幸。后来，有些仆人跟赵佶讨赏，他居然说："你们有他那样的脚吗？"



红蓼白鹅图

尽管后宫粉黛三千，佳丽如云，但徽宗对她们刻意造作之态感到索然无味，便微服出宫，寻找刺激。李师师，汴京人，本姓王，工匠之女，四岁丧父，遂入娼籍李家，后来成了名噪一时的京城名妓。她色艺双全，慷慨有侠名，号称"飞将军"。自政和以后，徽宗经常乘坐小轿子，带领数名侍从，微服出宫，到李师师家过夜。为了寻欢作乐，徽宗专门设立行幸局负责出行事宜。荒唐的是，行幸局的官员还帮助徽宗撒谎，如当日不上朝，就说徽宗有排档（宫中宴饮）。次日未归，就传旨称有疮痍（染病）。天子不惜九五之尊，游幸于青楼妓馆，并非光彩之事，所以徽宗总是小心翼翼，生怕被他人发现。其实多数朝臣对比都心知肚明，但却不敢过问，致使徽宗更加放荡。秘书省正字曹辅挺身而出，上疏规谏徽宗应爱惜龙体，以免贻笑后人。徽宗听后勃然大怒，当即将曹辅发配郴州。

赵佶刚即位时，也想有一番作为，去奸任贤，察纳忠言，但为政持平、清明的局面并没有维持多久。赵信排斥了韩忠彦、曾布等正直的大臣，重用蔡京、王黼、童贯、梁师成、李彦、朱勔等佞臣。这些人专断朝政，胡作非为，百姓恨之入骨，称他们为"六贼"。摆脱了繁忙的政务后，赵佶便移情道教，重新拾起对草木花石的嗜好，专心于书画，把国家大事抛到九霄云外。他大兴土木，修建华阳宫等宫殿园林。他设立苏杭应奉局，调运江南民间的奇花异石，运送汴



夏日诗

京。十船编为一纲，史称“花石纲”。“花石纲”给百姓带来了深重的灾难，害得许多人倾家荡产，家破人亡。赵佶的无度挥霍也使北宋政府历年积蓄很快消耗一空。

早在政和元年（公元1111年）九月，宋徽宗派童贯出使辽国以窥探虚实，返程途经燕京时，结识了燕人马植。此人品行恶劣，但他声称有灭辽的良策，深得童贯器重。童贯将他带回，改其姓名为李良嗣。在童贯的举荐下，李良嗣向宋徽宗全面介绍了辽国危机和金国的崛起，建议宋金联合灭辽。在李良嗣看来，辽朝肯定会灭亡，宋朝应该抓住这千载难逢的良机，出兵收复中原王朝以前丧失的疆土。宋徽宗闻言大喜，当即赐李良嗣国姓赵，授以官职。宋徽宗不仅花天酒地，而且好大喜功，虚荣心极强。他想如果能够灭辽，列祖列宗梦寐以求的燕云之地不就可以收复了吗？这样，他就是彪炳千秋的一代明君了。从此，宋朝开始了联金灭辽、光复燕云的举措。

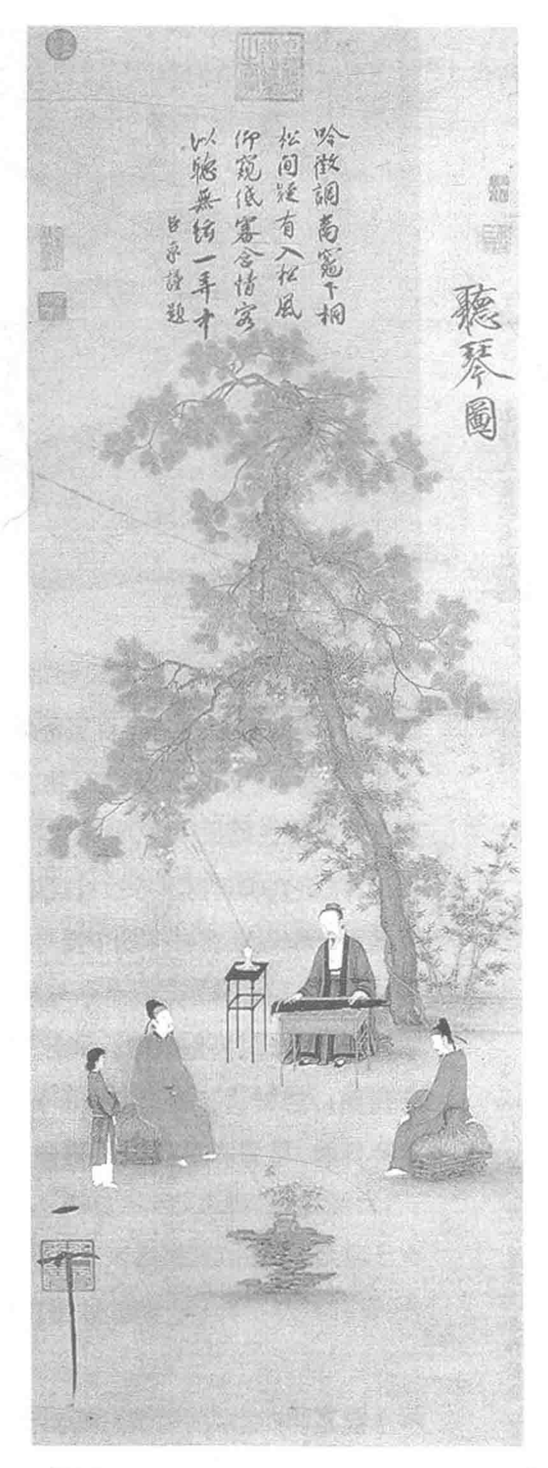
对徽宗这种投机取巧的做法，朝廷内外许多有见识的大臣都不以为然。只有童贯、王黼、蔡攸等一帮奸臣异想天开，竭力支持。重和元年（公元1118年）春天，宋徽宗派遣马政等人自登州渡海至金，策划灭辽事宜。随后金也派使者到宋，研究攻辽之事，双方展开了秘密外交。在几经往返之后，双方就共同出兵攻辽基本达成一致，金国攻取辽国的中京大定府，北宋负责攻取辽国的燕京析

津府和西京大同府。灭辽后，燕云之地归宋，宋把过去每年给辽的岁币如数转给金国，这就是历史上有名的宋金“海上之盟”。

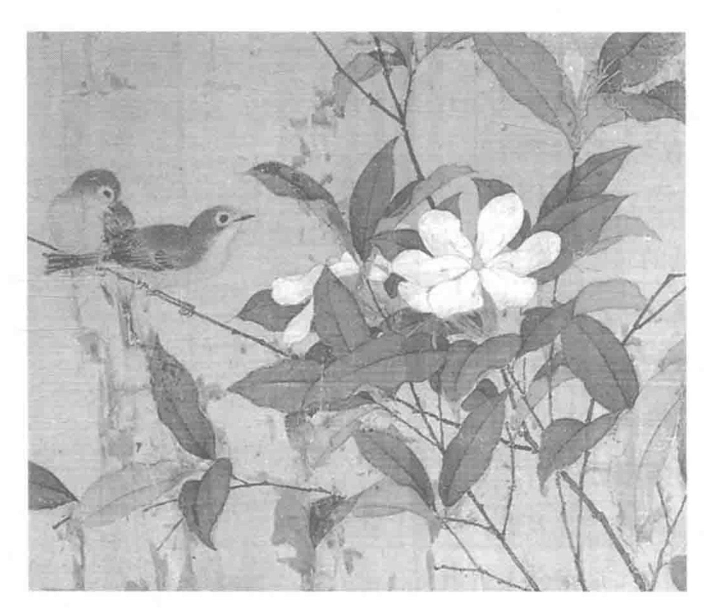
灭辽之后，北宋朝廷的腐败和军事上的弱点给金人以可乘之机。宣和五年春，金太祖对徽宗派来的使者态度强硬傲慢，几经交涉，金国最终才答应将后晋割给辽朝的燕京及其附近六州之地归还宋朝，条件是另添每年一百万贯的“代税钱”。所谓“代税钱”是指金人规定的由宋朝缴纳燕京地区的租税，实际上是一种赔款。宣和五年（公元1123年）四月，徽宗派童贯、蔡攸代表朝廷前去接收燕京地区。金兵撤退时，将燕京一带的人口、金帛一并掠走，留下几座空城还与宋朝。童贯、蔡攸等人接收燕京后还朝，上了一道阿谀奉承的奏章，称燕京地区的百姓箪食壶浆夹道欢迎王师，焚香以颂圣德。

收复燕云后，宋徽宗分外得意，自以为建立了不世之功，宣布大赦天下，命王安中作“复燕云碑”，树立在延寿寺中以纪念这一功业，并对参与此次战争的一帮宠臣加官晋爵。朝廷上下都沉浸于胜利喜悦之中，殊不知末日即将来临。

公元1126年底，金兵再次南下。12



听琴图



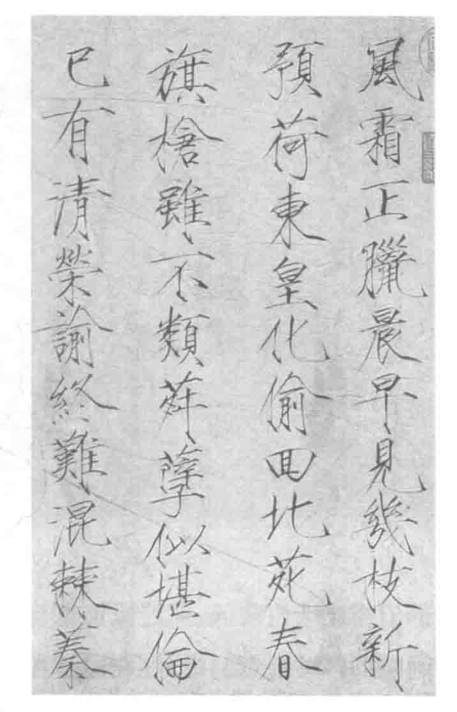
荔枝花鸟图

月15日攻破汴京，金人废宋徽宗父子为庶人。公元1127年3月底，金人将徽、钦两帝，连同后妃、宗室、百官等数千人，以及教坊乐工、技艺工匠、法驾、仪仗、冠服、礼器、天文仪器、珍宝玩物、皇家藏书、天下州府地图等押送北方。汴京城中公私积蓄被掳掠一空，北宋灭亡。因此事发生在靖康年间，史称"靖康之耻"。据说，宋徽宗听到财宝等被掳掠毫不在乎，但听到皇家藏书也被抢去，才仰天长叹几声。宋徽宗在被押途中受尽了凌辱。先是爱妃王婉容等被金将强行索去。接着，到金国都城后，被命令与赵桓一起穿着丧服，去谒见金太祖阿骨打的庙宇，意为金帝向祖先献俘。尔后，宋徽宗被金帝封为昏德侯，关押于韩州（今辽宁昌图），后又被迁到五国城（今黑龙江依兰县）囚禁。囚禁期间，宋徽宗受尽精神折磨，写下了许多悔恨、哀怨、凄凉的诗句，如：

彻夜西风撼破扉，萧条孤馆一灯微。
家山回首三千里，目断山南无雁飞。

但是，宋徽宗的悔恨只是限于"社稷山河都为大臣所误"，并没有认识到是自己的昏庸奢侈才导致了亡国和自己成为阶下囚的结局。公元1127年7月，宋

徽宗派曹勋从北地潜逃到南宋，并交给他一件自己穿的背心，背心上写着“你（宋高宗）快来援救父母”。宋徽宗将这几个字出示给周围的臣子，群臣看了纷纷落泪。赵佶受尽屈辱折磨，最后死于五国城。南宋绍兴十二年（公元1142年）八月，徽宗的梓宫（棺材）从金国运回临安。

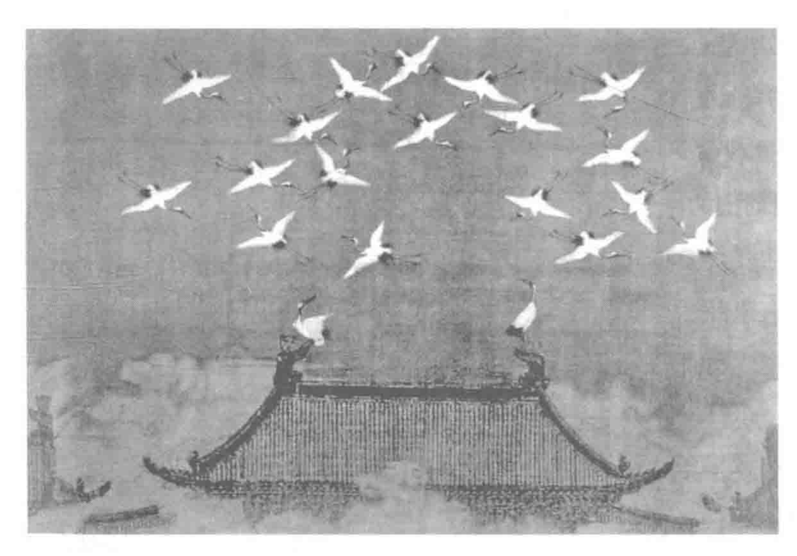


风霜帖

徽宗虽说在政治上昏庸无能，但在艺术方面，却是中国古代帝王中最富艺术气质而才华横溢的皇帝，他广泛涉猎琴棋书画、诗词歌赋，在书画方面的造诣更是无与伦比。徽宗即位后，多方收集历代名书佳画，临摹不辍，技艺大进，成为当之无愧的画坛巨匠。其绘画注重写生，以精致、逼真著称，其观察生活细致入微，尤精于花鸟。宋人邓椿在《画继》中称赞他的画“冠绝古今之美”，这种看法还是客观公允的。

徽宗不仅擅长绘画，书法也有很高的造诣。其书法在学薛稷、薛曜、褚遂良的基础上，兼容并蓄，自成一家，称“瘦金体”。其笔势瘦硬挺拔，字体修长匀称，尤精于楷书、草书，狂草也别具一格，意趣天成，自然洒脱，如疾风骤雨，似惊涛骇浪，较楷书更为出色。“瘦金体”与李煜的“金错刀”交相辉映，堪称中国书法史上耀眼的双璧。徽宗流传至今的瘦金体书法作品比较多，另外有草书《千字文》，作于政和二年，时赵佶四十一岁。其笔势奔放流畅，跌宕起伏，一气呵成，颇为壮观，不亚于唐代的张旭与怀素，是不可多得的珍品。《纨扇七言诗》，上写有“掠水燕翎寒自转，堕泥花片湿相重”十四个字，其笔法婉转秀丽，气势连贯，也是一件不可多得的艺术珍品。

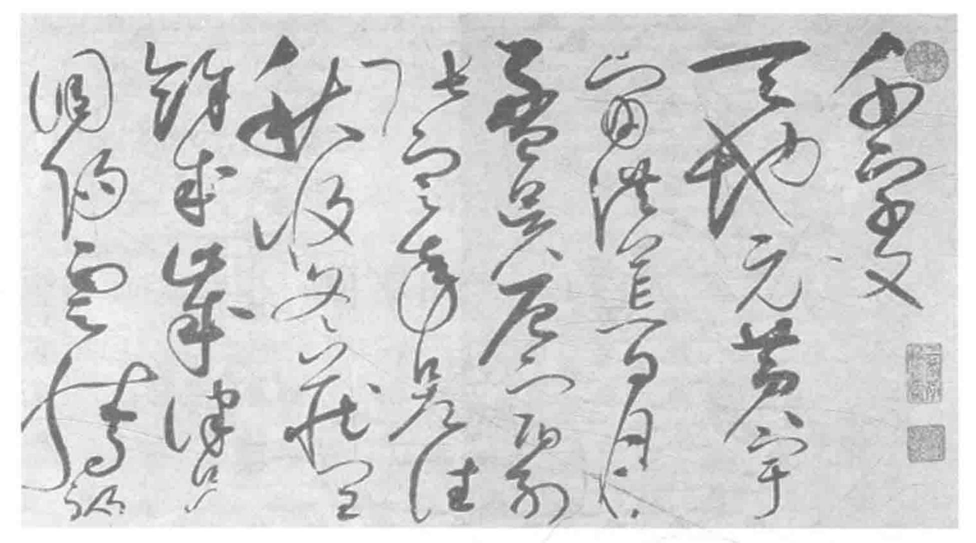
徽宗不仅创作了大量的书画精品，还积极推动北宋文化艺术的发展。其中值得称道的就是对翰林书画院的重视。宋初以来，供职于书画院之人与其他


瑞鹤图

部门相比地位颇低，就连服饰也与其他部门同等官员不同。徽宗不仅建立健全画院的各项规章制度，还相应地提高了画院的政治地位。崇宁三年（公元1104年），宋徽宗下令设立了专门培养绘画人才的画学，后并入翰林书画院。画学专业分道释、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木等科目，教授《说文解字》、《尔雅》、《方言》、《释名》等课程。画院考试每次都由徽宗以古人诗句命题，诸如"竹锁桥边卖酒家"、"踏花归去马蹄香"、"嫩绿枝头红一点"，等等，精巧别致，颇具魅力和想象空间。

中国传统花鸟画向分黄（荃）、徐（熙）两派。凭赵佶深厚的艺术修养，他对这两派的长短特点认识是清醒的。因此，赵佶的花鸟画是学习吴元瑜而上继崔白，也就是兼有徐熙一派之长。就创作技法而言，徽宗既学吴元瑜、崔白的用笔，又喜黄荃、黄居寀的用色，并力求使两者达到浑然一体的境界。赵佶作为当朝皇帝，又是极力享受荣华富贵、纵情奢侈的人，对于精工富丽的黄派风格，有他根深蒂固的爱好。同时，他又处在文人画蔚然兴起之后，必定受到时代风气的熏染。他的周围又聚集着一群雅好文人生活方式的贵官宗室如王诜、赵令穰等，还与文人画倡导者之一的米芾关系密切。他本人全面而又精深的文化艺术修养更使其审美情趣中透射出浓郁的文人气质。

徽宗还经常亲临画院指导。据《画继》记载，宣和年间，宋徽宗建成龙德



草书千字文卷局部

宫，特命画院里的高手实地画龙德宫的墙壁和屏风。画完后，徽宗前去检查，唯独一幅“斜枝月季花”引起了他的注意。他问这是谁的作品，随从告诉他是新进画院的一少年所作。徽宗听了很高兴，不但赏赐红衣料给这位少年，还连连称好，其他人都莫名其妙，遂向徽宗请教。徽宗指出月季很少有人能画好，因为随着四季、早晚的变化，花蕊、花叶完全不同。这幅画中，月季是春天中午时候开放的，花蕊、花叶一点不差，故厚赏之。在旁的画家听了徽宗对这幅画鞭辟入里的分析解剖与极具鉴赏力的评判，莫不叹服。还有一次，宫中宣和殿前的荔枝树结了果，徽宗特来观赏，恰好见一孔雀飞到树下，徽宗龙颜大悦，立即召画家描绘。画家们从不同的角度刻画，精彩纷呈，其中有几幅画的是孔雀正在登上藤墩，徽宗观后说：“画得不对。”大家面面相觑，不知所以。几天过后，徽宗再次把画家们召来询问，但他们仍然不知所以，徽宗说：“孔雀升高先抬左腿！”这时画家们才猛然醒悟，这也从一个侧面反映出徽宗观察生活之细腻。

由于徽宗的不懈努力，画院和画学取得了巨大成绩，一方面培养了诸如张择端、王希孟、赵宣等一大批优秀的画家；另一方面开创了北宋绘画的新境界，成为中国绘画史上的里程碑。学术界有“北宋绘画，实为中国最完美绘画”的美誉，这与徽宗酷爱并重视艺术而造就良好的文化氛围有直接关系。



花鸟图二

徽宗在位期间，不仅礼遇画院，还广泛收集古代金石书画，珍视藏书。北宋末年，金人攻陷汴京后，掳去徽宗的乘舆、嫔妃，他都未尝动色，当索要他馆藏的书画时，“上听之喟然”。由此可见，徽宗最看重的身外之物只是书画。宣和年间，徽宗令人将御府所藏历代书画墨迹编写成《宣和书谱》、《宣和画谱》、《宣和博古图》等书，并刻了著名的《大观帖》。这些对丰富绘画理论和保存中国传统文化具有不可估量的意义。

赵佶偶然成为宋徽宗，这是一个历史的错位。他本没有当皇帝的思想准备，神宗也没有把他作为管理国家的储君来培养。他的爱好在于绘画和书法。如果没有当上皇帝，没有得享毫无节制的君权，赵佶人性中的恶或许不会放大到失国的地步。如果历史只让他担任宣和书画院院长的角色，中国艺术的长廊里将多留下一些出自赵佶创作的书法和绘画，那则是肯定的。

第十章

凋零的南宋艺苑

第一节　从强盗到画家——萧照

南宋偏安于淮水以南，虽然在军事实力上较为软弱，在政治上较为无能，但却是中国历史上经济发达、对外开放程度较高的一个王朝。南宋在中国的文化史上是令后人仰望的高端。依照北宋建立的翰林书画院是其文化繁荣的重要组成部分。它留给后世许多含蓄内敛、宁静幽远的绘画作品，将中国的绘画审美意蕴提高到一个崭新境界。南宋画院里集中了最好的画师，培养出的都是画坛精英。在这个以绘画为职业的群体中，从强盗到画家的萧照却是个在特殊年代才能出现的特殊人物。

萧照，字东生，生卒年不详，山西阳城人。相传萧照长得人高马大，从小练扔石锁习武。可他另有一项雅好，那就是喜欢画画。萧照画了画拿到县城去卖，那街市上的人看到他便躲开，如张飞摆肉摊卖肉一般。也有富翁要他的画，可前提是要去他们家当看家护院的家丁。这不是萧照的夙愿。他感到在山西老家没办法发展，于是流落到京城汴梁卖艺。

萧照来得不是时候。若在平时，偌大的京城里多一个少一个流浪艺人本无所谓。可萧照到汴梁后不久，金兵的铁骑呼啸南下，所到之处城乡化为废墟，北宋百姓身陷苦海。靖康二年（公元1127年），金兵攻陷汴京（今河南开封），将全城掳掠一空后，押着宋徽宗和宋钦宗父子，以及宗室后妃、技艺工匠等数千人，携文籍舆图和宝物法器等北返。萧照先参加了抵抗金兵的义军。待队伍被打散，萧照随着逃难的人群躲进山坳。



秋山红叶图

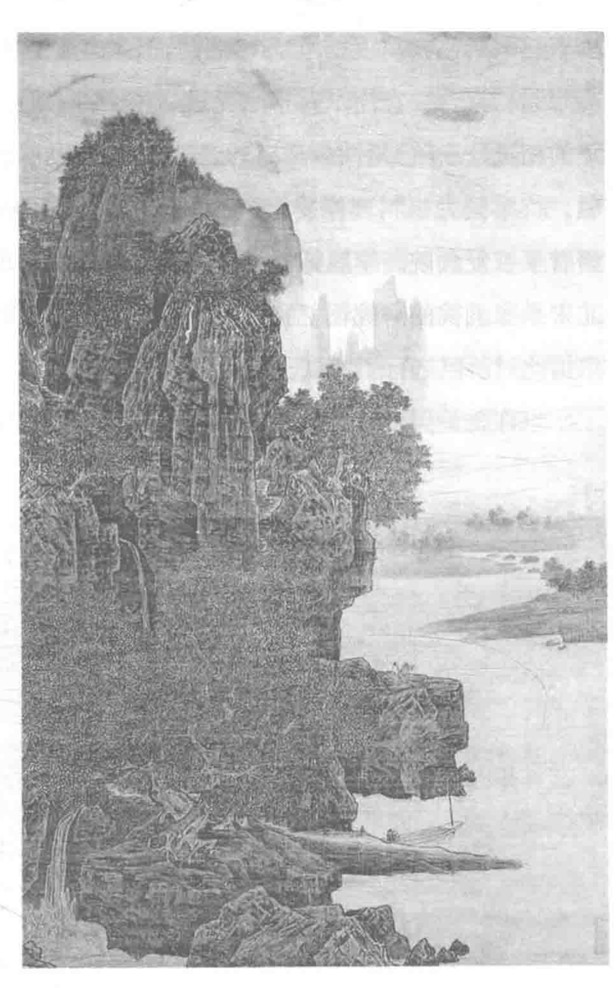
可恨这世界上就有那么一帮浑水摸鱼的坏人，他们不打金兵，或者借着抵抗金兵的名义，拉起几杆长矛大刀，占了地盘打劫往来行人。萧照躲进山坳时就碰上了一伙强人。也命该这伙强人倒霉，当听到吆喝“留下买路钱”时，萧照飞身跃出，没容那强人头领反应过来，萧照已夺了他的大刀，手起刀落，那头领的脑袋就滚到路边啃草根了。小喽啰吓得腿也软了，逃跑不及，都跪下求饶。萧照降伏了这伙强人，想自己也没去处，便当了头领。萧照又看山坳无险可守，于是拉着队伍进了太行山。

萧照当了山大王后立下规矩，凡杀金兵一人，小喽啰可得赏银，遇富人只要买路钱，穷人则不可骚扰。小喽啰每日去山下杀富济贫，萧照自己则在山上大碗喝酒大块吃肉。话说某日小喽啰押来一位老者，因判断不出是贫是富而让头领发落。萧照问明老者为翰林书画院的大画家李唐，忙翻身下拜。原来李唐也在被掳往北地的人群之中。虽然他已年近花甲，但他在沿路写过生，对环境熟悉，乘金兵不备，便伺机逃脱。李唐慌慌然逃入太行山，正想寻个落脚处，不料吆喝声从天而降，黑松林中杀出一伙强人来。李唐惊恐万状，只顾死死抱住行囊。强人见此情景，料想行囊中必有财宝，一把夺来翻检数遍，却落得一脸茫

然——行囊里只见颜料画笔，别无他物。看李唐模样也是位当官的，小喽啰吃不准便将李唐带入山寨。

李唐在山寨里受到了礼遇。萧照建议李唐留下画画，和他一起吃香喝辣。李唐却摇了摇头，说他已闻知当今皇上的弟弟——宋徽宗的第九子康王赵构已经南渡，意欲在临安（今浙江杭州）再建朝廷，他欲追随康王为国效力。李唐这一席话将萧照感动得涕泪交流。萧照当即拜师，散了钱财，随李唐下山，师徒俩昼伏夜行向南方急奔。

长路漫漫，一路上萧照对李唐细心伺候。师徒俩赶到临安，一时找不着头绪，只得在北地移民聚集处歇脚。师徒俩重拾旧业绘画卖画，可生意不尽如人



山腰楼观图

意。李唐的画虽然承载着北宋画院的精华，虽然对崇山峻岭的描绘出神入化，但一者在动乱之际，二者南方人并不习惯那种“神惊目眩”的威压之感，画作的销路不畅。好在萧照年轻，他按南方人所好画些山水小品，卖了供师徒两人度日。面对山清水秀的南方景色，李唐的笔与他的心境一样无所适从。他很苦闷，在一幅题画诗中感叹：

> 雪里烟村雨里滩，看之容易作之难。
> 早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。

这幅画引起了太尉邵宏渊的注意。他仔细辨认，惊呼：“这是李待诏的画，李唐已来到临安。”邵宏渊与李唐见面，确信画这画的真是李唐，上朝时即向宋高宗赵构禀告。在汴京时李唐见过赵构，那时康王还是个孩子。而此次临安城里的相见，一个已是两鬓斑白的老者，一个已从康王升格为皇帝，两人都不胜唏嘘。待军国大事料理停妥，在临安城内离皇宫不远的望江门，宋高宗赵构让李唐着手恢复画院。李唐适时推荐了萧照。宋高宗也是位才艺超群的皇帝，他对北宋皇家画院的辉煌记忆犹新，也对父亲赵佶考核画家的程序了然于胸。宋高宗据此对萧照进行了考试。

也许是萧照没有经历过如此场面，他临场发挥得不好。也许是萧照那孔武

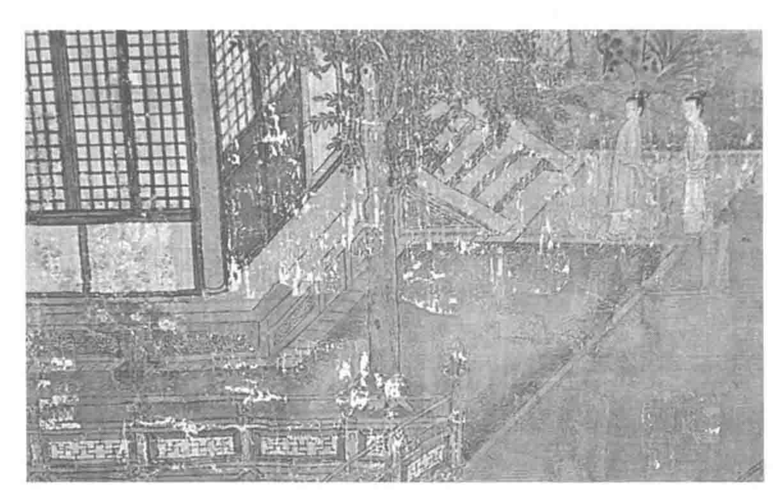


中兴瑞应图局部一

有力的身板没给宋高宗留下好印象，即便画是好的，但没入皇帝法眼。也许上苍还要给萧照增加些历练，总至他落选了。李唐有感于萧照从北地到临安的一路服侍以及拜师后的至诚至孝，他悉心教授画艺画理。萧照也拿出年轻时练石锁的干劲学画，每日如三更灯火五更鸡般努力。功夫不负有心人，萧照的画艺长足进步，又以曾当强盗的气魄，创画了一轴《山腰楼观记》大画。李唐观之，感叹徒弟器已成矣。

李唐深知宋高宗禀性，他没有即刻再次推荐萧照，而是让徒弟多画多写，尤其要多画楼阁寺院的壁画，三五年后萧照已经名满临安。机会终于降临。孤山凉堂是西湖风景区的一个奇绝之地，堂下植有梅花数百，供皇帝游玩。据《四朝见闻录》记载，孤山凉堂建成后，前往察看的官员发现四壁还是空空如也。第二天宋高宗就要驾临，直急得总管大人团团打转叫苦不迭。眼看天快黑了，也未能找到作画之人。总管前往画院搬救兵，李唐举荐了萧照。总管曾闻其名，马上派人去请，稍候便请来腰粗膀阔之人萧照。总管有点怀疑萧照是否会画壁画，问萧照需要什么，萧照说只要好酒四斗。总管亲自斟酒，催促快快动笔，萧照说不急，他按时画好即是。一夜间画出高逾两丈的四幅壁画？总管还是怀疑自己的耳朵。萧照来到孤山凉堂，每敲一更饮酒一斗，那酒顷刻间化成笔下的山川湖泊飞禽走兽、仙界神仙和尘世百姓——翰墨汪洋恣意直如吴道子再世。如此饮酒一斗则画成一堵。次日清晨，孤山凉堂四壁画满，萧照也已酣醉如泥。


中兴瑞应图局部二


中兴瑞应图局部三

翌日早朝后宋高宗来视察。这赵构治理国家不行，却颇通书画。他浏览壁画再三赞赏："尽现黄河长江两岸美景，非神来之笔不能为也。"宋高宗知是萧照手笔，即赐予金帛，随后将其补入南宋画院为宫廷画师。

萧照传世作品有《山腰楼观图》、《秋山红树图》、《岳祠汉柏图》、《光武渡河图》、《竹林七贤图》等，杭州显庄观、西太已宫等处还有他绘制的多幅壁画。宋高宗曾给他的《山水小景》题词曰："白云断处斜阳转，几曲青山照画屏。"

《山腰楼观图》，水墨绢本，纵179.3厘米，宽112.7厘米，现藏台湾故宫博物院。此为萧照的山水画杰作，整个画面危峰半壁峭立，山间藏一古刹，树木葱茏，江水曲环，孤舟泊岸。远处山树苍茫离迷，澄江似练……既画出北方云山的雄厚，又融入南国水乡的清雅，以淡墨浓笔将自己的热爱尽情倾注于画中，反映了画家宽广的胸怀和高远的意境。他的《秋山红树图》笔墨简约潇洒，是另一种风格。

《中兴瑞应图》是一幅命题之作，曾做过强盗的萧照被选中创作此图，其过程也蕴含着人生的悖论。评论《中兴瑞应图》前必须先介绍一下宋高宗赵构。

赵构字德基，南宋开国皇帝，为宋徽宗第九子，宋钦宗之弟，曾被封为康王。靖康二年（公元1127年），金兵攻破汴京，俘获徽宗、钦宗二帝北去后，赵构于应天府（今河南商丘）即位，改元建炎。他拒绝主战派抗金主张，南逃至临安（今杭州）定都，建立南宋政权。在其统治期间，虽迫于形势以岳飞等大将抗金，但

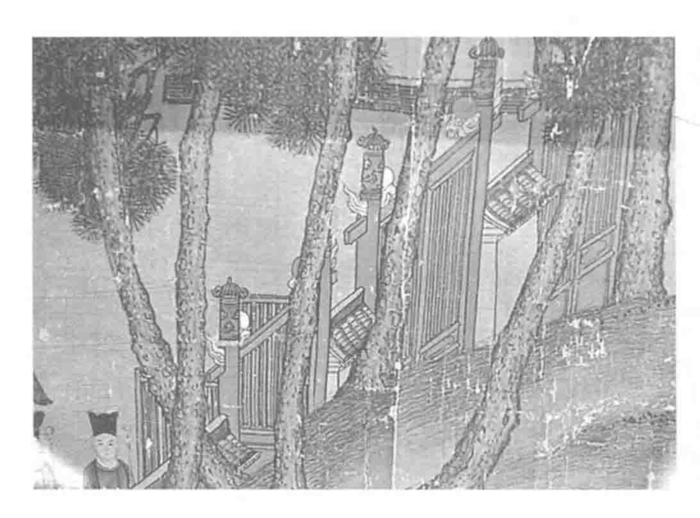


中兴瑞应图局部四

重用投降派秦桧。后以割地、纳贡、称臣等屈辱条件向金人求和，杀害岳飞。绍兴三十二年（公元1162年）禅位于宋孝宗，自称太上皇。赵构精于书法，兼擅真、行、草书，笔法洒脱婉丽，自然流畅，颇得晋人神韵。著有《翰墨志》，传世墨迹有《草书洛神赋》等。

赵构能当上南宋的皇帝纯属偶然。在他当康王时，宋徽宗并没有将其作为储君培养。宋高宗赵构侥幸登上帝位后刻意宣传自己是顺应天意的真命天子，藉以巩固皇位。他授意大臣曹勋编写“瑞应”故事，标榜他重建南宋登上宝座乃是上天照鉴，应运而兴，非群策群力之所能为。从曹勋的履历和其作为来看，他基本上还算一位正派的官员。曹勋于宣和五年（公元1123年）以荫补承信郎，特命赴进士廷试，赐甲科。靖康元年（公元1126年），曹勋与宋徽宗一起被金兵押解北上。受宋徽宗半臂绢书委托，曹勋自燕山逃归。建炎元年（公元1127年）秋，至应天府向宋高宗上御衣书，请求招募敢死之士，由海路北上营救宋徽宗。当权者不听，被黜。绍兴十一年（公元1141年），南宋与金国和议成，曹勋充报谢副使出使金国，劝金人归还徽宗灵柩。曹勋应该清楚赵构登上皇位的整个过程，但他还是应命撰写了“瑞应”故事。文本写成，宋高宗大喜。为扩大宣传效果，宋高宗又命翰林书画院根据曹勋的文字分别配以图画。其时李唐已垂垂老矣，这项创作任务自然而然落在了萧照身上。

萧照抓住了这次机会。他创作的《中兴瑞应图》长约15米，绘有400余人，

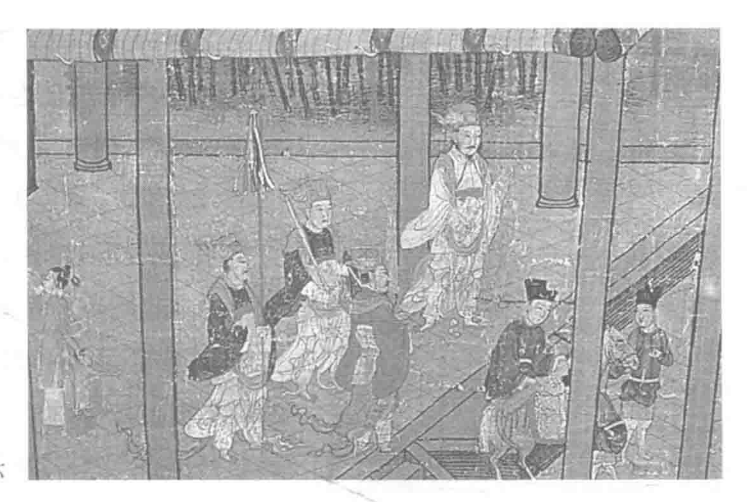


中兴瑞应图局部五

以高超的艺术功力使其成为与北宋《清明上河图》、《千里江山图》齐名，在中国绘画史占有一席地位的重要作品。此画卷在《石渠宝笈》、《石渠随笔》、《重订清故宫旧藏书画录》中均有详细记载，无疑是历代收藏家最喜爱的绘画珍品。

《中兴瑞应图》目前流传于世的有两种版本：一种为天津博物馆收藏，现只剩三幅，每幅卷首都有小楷书写的“赞”，而无作者的名款印章。另一版本共有册页十二幅：第一幅“诞育金光”，画宋高宗诞生时有金光照耀；第二幅“显仁梦神”，画宋高宗母亲梦见神人告其养育之道；第三幅“骑射举囊”，画宋高宗青年时的勇武；第四幅“金营出使”，画宋高宗出使时金人惊叹及气貌非常；第五幅“四圣佑护”，画宋高宗出行有兵马宫女神人卫护左右；第六幅“磁州谒庙”，画宋高宗出使金国时庙神击杀奸臣事；第七幅“黄罗掷将”，画显仁皇后掷棋问卜事；第八幅“追师退舍”，画村妪诓骗金兵救驾事；第九幅“射中仙台”，画宋高宗箭射飞仙台匾问卜事；第十幅“射中白兔”，画宋高宗效行射兔事；第十一幅“大河冰合”画宋高宗渡冰河脱险事；第十二幅“脱袍见梦”，画宋钦宗梦授御衣事。《中兴瑞应图》中建筑、人物衣冠、器具与宋代制式相和。其树石画法、人物线描在细缜绵丽中蕴含着一种遒炼静穆之致。人马服饰，多以紫色、青灰、赭黛诸色以中和协调之。董其昌称其为“穷工极妍而更觉古雅”，是非常难得的南宋绘画杰作。

历经三十余年的勤奋作画，萧照又因功补迪功郎，赐金带，使他成为南宋



中兴瑞应图局部六

画院的魁首。萧照也终于完成了从强盗到画家的质的转变。夏文彦的《图绘宝鉴》评曰："萧照尤喜为奇峰怪石，望之有波涛汹涌，云屯风卷之势。"

萧照将此前占据画面中心的大山推移到画面的一侧，形成了自己独特的风格，为后来马远的"马一角"、夏珪的"夏半边"留出了发挥的位置。回观南宋一百四十余年的艺术史，所有的山水画风格几乎全源自李唐一派，而萧照成为其中最主要的桥梁。

第二节　梁楷的减笔画

中国古代绘画艺术发展到宋朝已全面成熟，产生了许多具有深远影响的优秀画家和优秀作品。宫廷绘画、士大夫绘画和民间绘画各自形成体系，彼此间又互相影响渗透，呈现一派百花争艳的繁荣局面。南宋梁楷的减笔人物画作品，用简练的笔墨表现人物的精神特征，把音容笑貌转化为永恒的艺术画面，从而把写意画提升至一个崭新的高度，成为中国绘画史上一道亮丽的风景。

梁楷，生卒年不详，祖籍山东东平县，南渡后流寓临安（今浙江杭州）。绘画史上有关梁楷的记载极少。元人夏文彦在《图绘宝鉴》卷四中写道："梁楷，东平相羲之后，善画人物、山水、释道、鬼神。师贾师古，描写飘逸，青过于蓝。嘉泰年画院待诏，赐金带，楷不受，挂于院内，嗜酒自乐，号曰梁风子。院人见其精



梁楷像

妙之笔，无不敬伏，但传世者皆草草，谓之减笔。”这段叙述中提供了五个关键词——籍贯、师从、专长、经历与评价。然仔细推敲，尤其是查“东平相羲之后”无果，故知其含义皆笼统且无确切指向。

元代距南宋最近，夏文彦的记载不会是空穴来风。一般而言，能冠以某某之后者，在当地必为名门大户。比较接近历史真实的是，梁楷出生于东平的一户官宦人家。靖康之难中宅院被金兵一把火烧了个精光，相羲一家也几被金兵赶尽杀绝，唯有梁楷成漏网之鱼，匆匆南渡，流落至临安一带艰难度日。年轻的梁楷身无他技，唯喜欢画画。可悲的是，在太平年代喜欢画画不失为一种雅好，而在乱世这爱好有点奢侈，有时还不如一只能充饥的肉包子。犹如萧照落草为寇时打劫路人遇到李唐一般，梁楷在饿得两眼昏花时遇到了贾师古。贾师古为卖掉一幅画而高兴时，瞅到了挎着蓝布包袱且有点得瑟的梁楷。贾师古一眼看出这年轻人也是个北地逃来的沦落人，虽然落魄，眉宇间却显露出一片英气。贾师古本是乐善好施之人，知梁楷为山东东平人氏，且喜欢画画，两人一起去小酒馆喝酒。

贾师古是汴京（今河南开封）人，善画白描道释人物，师法李公麟，为翰林书画院画师。贾师古曾作《归去来图》，颇得闲逸自在之状。靖康之难时他恰巧在长安写生，才没被金兵掳往山海关外。贾师古打听得众多大臣拥护赵构在临安立了新朝廷，便如过江之鲫般南渡投效。他与梁楷来得都不是时候，金兵继续南侵，宋高宗无力抵抗，率朝廷一干人马登上海船，在东海洋面与金兵周旋。待两碗酒喝得见了底，梁楷也了解了贾师古底细，他伏地磕头，拜贾师古为师学习画画。梁楷在老家也曾拜师学画，那画师在东平是最好的，可毕竟是民间画匠，与贾师古相比便有霄壤之别了。当下贾师古看了梁楷那蓝布包袱中的画作，指点该如何如何。付了酒钱后，梁楷便去栖身的破庙里取了杂什，随贾师古

一起居住，早晚侍奉老师画画。

某日贾师古打听得宋高宗在越州再立朝廷，更年号绍兴，便携梁楷一同前往。宋高宗树起恢复祖业的大旗时正缺少人手，见父兄的老臣来投，他都一一接纳安排。绍兴初年百废待举，尽管没设书画院，贾师古还是被任命为祗候，带着梁楷应付一应公差，画画抄写，倒也忙得不亦乐乎。待宋高宗移驾临安，南宋政局稳定后，朝廷这才想到仿北宋体制恢复翰林书画院。那时李唐也来到了临安，重新担任待诏，筹备书画院的职事也由李唐担纲。梁楷参加了南宋书画院第一届招收画学生的考试。他被顺利录取，但对他的画评价不高，说他画艺不精，路数太野，要他学习李唐风格的山水画。这令梁楷有些不爽。他学的是前人的泼墨山水泼墨人物，或许他学得还不到位，但不能就此轻易判断粗笔头风格的画作即为不好。经老师贾师古劝说后，梁楷隐忍不发，潜心学画，欲以实力证明自己比别人还要强些。

梁楷开始学李唐的画艺，然而心里实在有些不服气。你们老说笔头粗，那就画些笔头细的。梁楷于是取法唐代的吴道子、北宋的李公麟，衣褶用尖笔作细长撇捺，转折劲利，后来这种笔法被称为“折芦描”。梁楷不愧为画坛高手，师贾师古而有青出于蓝之誉，当时画院中人见到梁楷的作品，没有不佩服的。在熬至李唐、贾师古和萧照等相继去世后，梁楷终于也担任了画院待诏。当上了



八高僧图之一



泼黑仙人图

画院的首席画师必须配合朝廷的要求创作，不能在绘画上有大胆自由的表现，这对于一个创作欲望很强的画家而言是一件非常痛苦的事。痛苦总有了结之时。梁楷下狠劲画了一幅精品上呈宋理宗，画作得到了皇帝的首肯，按当时的惯例，宋理宗赐予金腰带，这是宫廷画师所能获得的最高荣誉，但梁楷却视若粪土，把金带挂在院中桂树上后飘然而去。

梁楷喜好上了饮酒，酒后的行为不拘礼法，人称“梁风（疯）子”。梁楷具有洒脱自如的率真性格，跟着自己的感觉走，似乎没人能够限制他了。梁楷好与僧人交往，离开书画院后即寄身于临安的寺庙。《灵隐寺志》记载：妙峰和尚任灵隐寺主持时，尝有四鬼夜间出来作祟。妙峰和尚请教如何驱鬼，梁楷挥笔画了《四鬼夜移图》，使人张挂于后堂。那画面上的鬼魅比真鬼还要狰狞。夜间四鬼出来作祟，见了梁楷的画大惊，从此转移他处，灵隐寺重归宁静。

真正吸引梁楷的还不是粗笔头，而是被后世认定的“减笔画”。他非常欣赏五代宋初的石恪。石恪是成都郫县人，性滑稽，有口辩，工画佛道人物，始师张南本，后笔画纵逸，不墨守规矩。据画史记载，北宋初年，石恪被后蜀后主带至汴京，受命画相国寺壁画。画成评价甚高，授以画院之职不就，坚请还蜀，许之。石恪敢于冲破传统，以强劲狂放的笔势、简练夸张的形象，直抒胸臆，是一位把表现主观感情、意趣作为绘画的主要目的画家。梁楷在审美旨趣上认同石恪，在行为方式上也以石恪为榜样。

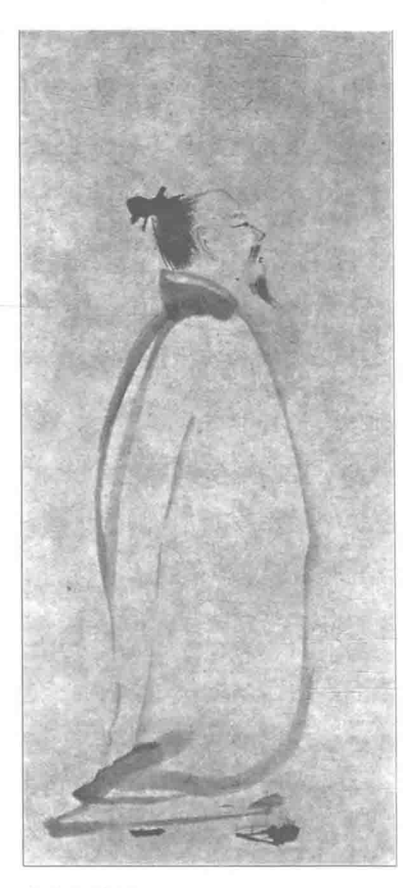
梁楷是个参禅的画家，不拘法度，放浪形骸，与妙峰、智愚等和尚交往甚密。他终身没有剃度，却特擅长禅画。禅宗约起源于公元520年，到唐代已成气候，

分南北两宗。唐高僧慧能为禅宗六祖，主张顿悟说，为南宗祖师。禅宗六祖强调佛理在人心，喝水担柴都能悟道。所有的宗教仪式毫无价值，人们不需要诵经，便可与佛理沟通。《六祖伐竹图》表现的就是慧能在劈竹的过程中“无物于物，故能齐于物；无智于智，故能运于智”的境界。

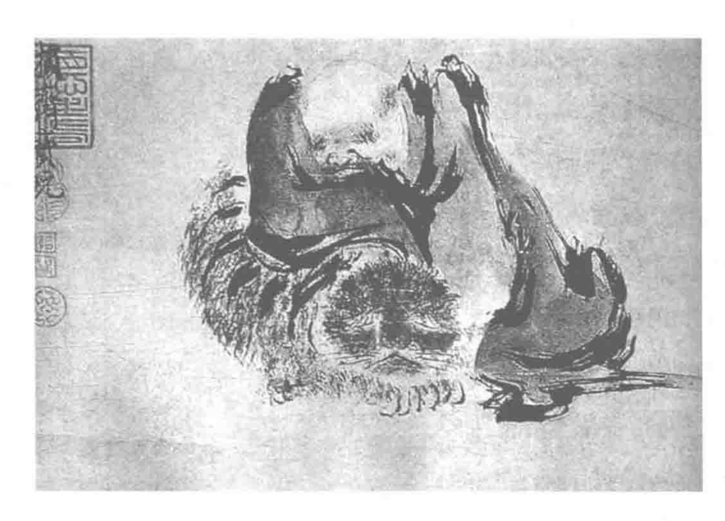
梁楷最著名的传世之作是《泼墨仙人图》。画中这位仙人的整体几乎以水墨泼洒，写尽了仙人醉步的姿态，充分表达出仙人飘逸的气质。不拘形式的画法，表露出画者创意的奔放，也为传统人物画的发展开拓了新境。整幅画不出十数笔间就将一位特立独行、眯着笑眼的仙人诠释得几近完美。他的画完成于瞬间，但却是一生绘画技巧经过千锤百炼的成果。梁楷的艺术创作借酒助兴，酒酣意发，无拘无束，正是最真实的自我——五官纠结一堆，宽袍大袖，露着大肚子，面貌滑稽。头部和左肩的部分以湿笔渲染，可以清楚地看出运笔的轻重与速度。这幅画生动地抓住了人物的表情动态，却不在意太多细节，这种自由潇洒的画法，在以后的中国绘画中称为“大写意”或“泼墨”。

为了表现泼墨的晕染效果，梁楷特意选用宣纸作画，这与宋代大部分画家使用绢的习惯大相径庭。梁楷可以说是很叛逆的画家，有独立的自我意识，当时或许不被人了解，但以后却大大影响了中国画的发展进程。

梁楷的《李白吟行图》仅通过寥寥数笔来刻画人物的精神世界。此画亦舍弃一切背景，描绘了唐代诗仙李白仰面苍天、诗情满怀的洒脱神态。占据画面大部分的长袍只有看似简单带过的几笔，而头部刻画则细致得多，特别是李白的头发和



太白行吟图



午憩图

胡须几乎丝丝可辨。画家豪放飞动的水墨正与诗人的浪漫诗章异曲同工，寥寥数笔将李白那种纵酒飘逸、才思横溢的风度神韵刻画得惟妙惟肖。细观此画，李白那宽阔的额头让人联想到他豁达而直率的个性，劲直的发丝和微翘的胡须使人联想到他正直与骄傲的品格，微微仰起的头及背在身后的手则生动表现了“行吟”的主题。整幅画面没有多余的笔墨，然而所描绘出的李白形象却活灵活现，实在令人拍手叫绝。

梁楷的《布袋和尚图》绘布袋和尚半身像，构图简明，用笔简练粗放，尤其以布袋和尚的衣袍最为突出，寥寥数笔，神态活现，犹如画山石一样雄浑有力，又不失衣袍的柔和随意。如除去布袋和尚的上半身不看，其构图仿佛是一座雄健的远山，稳健而广阔。而绘布袋和尚的圆颅硕躯时，转而用工细流畅的笔法，以工笔绘眉眼唇齿，笑容可掬，其嬉笑于世的神态表现得淋漓尽致。虽有一股玩世的态度，却又显示出其宽厚、仁慈、悲天悯人的另一面，这也正是梁楷处世态度的一种写照。

梁楷拜过名师，又曾身为宫廷画师，还能坚持自己独立的艺术观念，实属不易。

梁楷所处的时代，人物画由盛转衰，其优势地位逐渐让步于花鸟画和山水画。与此同时，发端于梅兰竹菊——以传神写意为己任的文人画也开始起步，这就不能不影响到人物画的发展和创作。梁楷就是在这种形势下出现的一个标

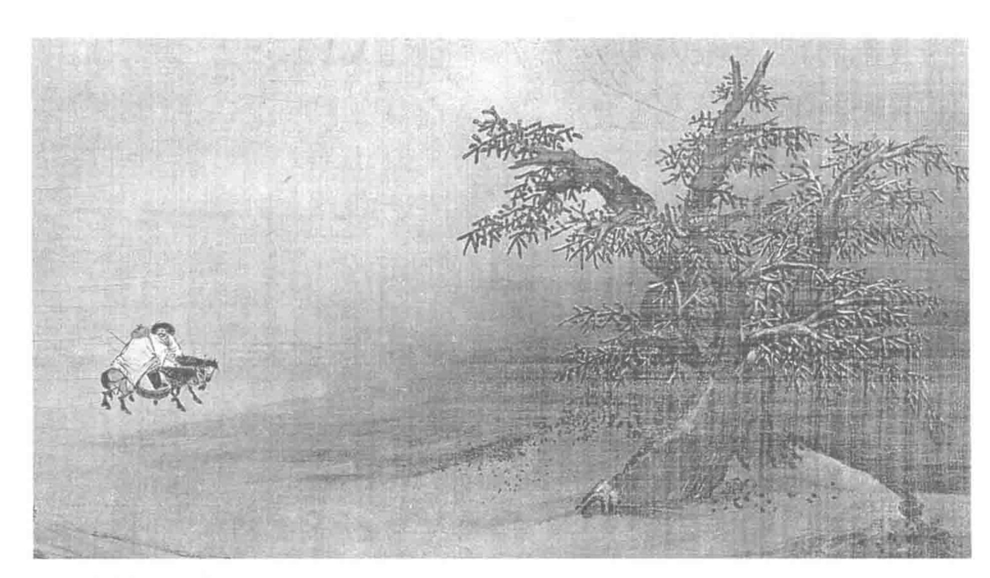
新立异者，特别以他的减笔人物画使南宋画坛面貌为之一新。

梁楷绘画的特点体现于“飘逸”的审美基点。他的用线脱胎于传统画法而升华了“逸”，虽狂放而有规矩可循，虽恣肆而有绳墨可依。他终于做到了“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，使率意挥洒和自由奔放相结合，达到了笔简意赅、雄健中不失文雅的境界。梁楷使用的线条也是中国书法那笔走龙蛇、自由奔放的风格在绘画艺术上的反映。周履靖《夷门广牍》评论梁楷的用线种类时，主要归纳为“撇捺折芦描、钉头鼠尾、尖笔细长”等，这是很有见地的。正是梁楷用笔的疾缓、顿挫、起伏、速度和力度等，构成了其作品的节奏和韵律，用质感和空间感传达出各种人物不同的思想感情。

梁楷很少用重墨，而总是大片使用淡墨，在极简练的线条与块面的结合中，画面呈现清朗、透明、雅致的效果。在立意方面，梁楷突出表现了神韵和强调抒发胸臆，并将其渗透到整个创作构思过程中。他画《孔子梦周公》、《庄周梦蝶》时立意于“梦境”，勾勒数笔，画面便呈梦幻迷离之状。他画陶潜持菊行于古松之下，立意于“悠闲”，其笔法工致，意态恬适。他画佛道像，立意“恭谨、超脱”，使阅者“脱俗”。

寥寥数笔，概括飘逸。这种减笔画，其画法是使笔墨少得不能再少，信手拈来，便状物抒情，精炼传神。总之，梁楷能够运用不同的表现手法使画面产生不同的情趣，并能直抒胸臆地从人物本身刻画出不同人物的不同身份、气质和心态，表现出不同人物的个性特征，在简练淡适中给人一种飘逸感和飞动感，使之产生出以静显动的强烈艺术效果，使绘画这门视觉艺术的形象更逼真、更完整、更和谐、更统一，达到“精而造疏，简而意足”的艺术境界。以一当十，曲尽其趣，把胸臆流泻在视觉画面上，这便是梁楷绘画艺术的独特风格。

梁楷是一位受儒、道、释三教思想影响的大家，开一代绘画艺术之风，有着强烈的时代特点。梁楷继承前人已取得的成就，并加以灵活运用。他深入体察所画人物的精神特征，以简练的笔墨表现出人物的音容笑貌，以简洁的笔墨准确地撷取事物的特征和本质，充分传达出了画家的感情，从而把写意画推入一个新的高度。他的减笔人物画开创了中国绘画史上的新天地，丰富了中国画的艺术表现手法，体现了中国绘画艺术的审美观念和发展潮流。他的减笔画对后


雪景山水图

世的徐渭、朱耷、原济、金农，以及近现代画家齐白石、关良等都产生了很大影响。

据清代官修的《佩文斋书画谱》、《石渠宝笈》以及厉鹗汇集的《南宋画录》统计，梁楷留下来的作品不下五十件，但今天能见到的只有十件左右，而且大都不在国内。据著录的梁楷作品的题材，多表现佛道、鬼神、古代的高人逸士，如《右军书扇》、《羲之观鹅》、《黄庭经换鹅》、《陶渊明像》、《钏馗像》、《寒山拾得图》、《参禅图》、《田乐图》、《庄生梦蝶》、《苏武牧羊》、《孔子梦周公》、《莲蓬变相》、《太乙三宫兵阵图》等。

赵由隽作诗赞曰：

画法始从梁楷变，观图尤喜墨如新。
古来人物为高品，满眼烟云笔底春。

第三节　南宋四大家

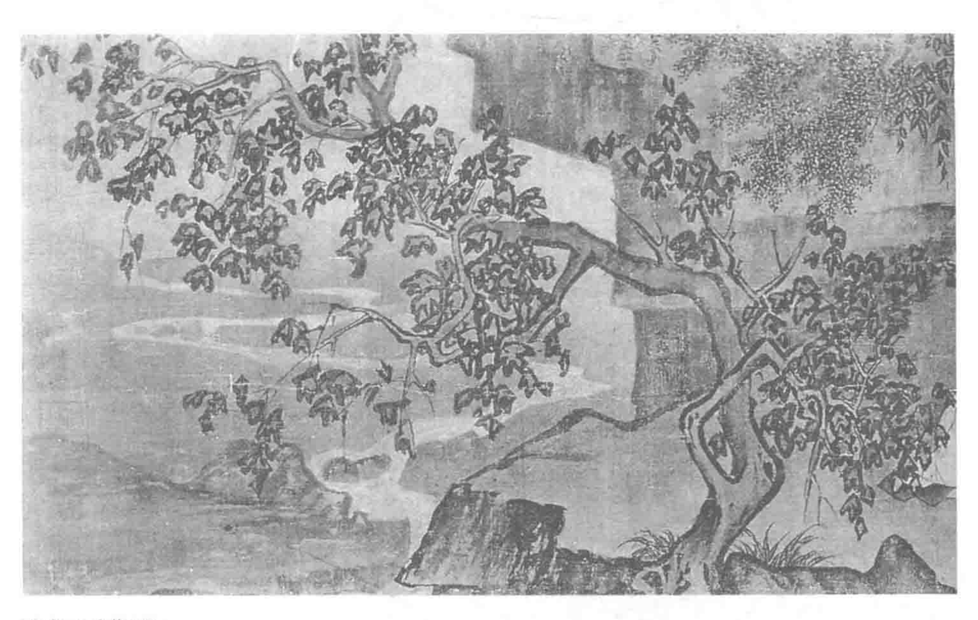
从北宋飘摇于中原到南宋偏安于江南一隅，宋王朝在忧患与懦弱中度过了数百年。得益于宋朝对隋唐科举制度的承继与发扬以及皇族的艺术兴趣与专门

性的机构设置，南宋的书画艺术在动荡的政治风云中还得到了一定发展，尤其在山水画上取得的成就，代表着中国绘画史上一段旖旎风光，对后世影响深远。

南宋四大家是指中国绘画史上的南宋画院画家李唐、刘松年、马远、夏圭，亦称"南宋四家"。这四家的风格特点是：李唐之画刚劲犀利，气魄雄伟，南渡后画风变为水墨淋漓。刘松年之画受李唐影响，在工整方面更为突出。马远、夏圭师李唐笔法刚劲简括，构图多趋特写，有"马一角"、"夏半边"之称。由于在靖康之难中董源、巨然、郭忠恕、范宽等画家的画作遗失毁坏，宋室南渡后只得把李唐的画风作为标准，故艺术史家称南宋有院画而无院体。南宋四大家的画风对明代浙派山水画有较大的影响。

李唐南渡开新风

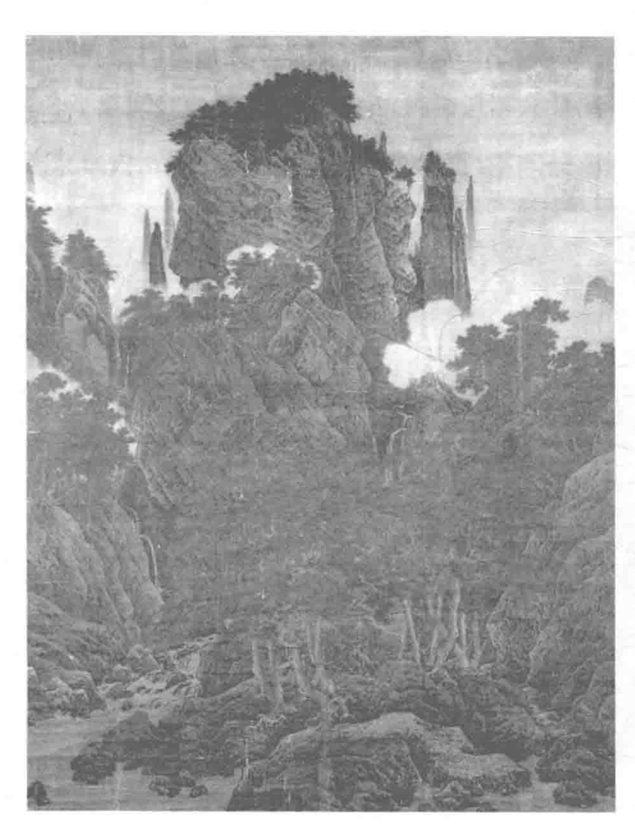
李唐（1066—1150年），字晞古，河阳三城（今河南孟县）人。李唐初为民间画家，以卖画为生，对山水、人物、林木、竹石、禽兽等，几乎无一不工。朋友劝其到洛阳、长安、金陵等地卖画，李唐不从，他坚守着汴京。在其四十八岁时终于等来了机会，翰林图画院向社会招考画师，李唐便抢在第一时间报了名。



李唐《采薇图》

担任主考官的是宋徽宗赵佶，试题是“竹锁桥边卖酒家”。李唐应考时从虚处着手，没有重点描绘酒家，而在小溪桥畔的竹林深处，斜挑出一幅酒帘，正切合到“竹锁”的画意。这种露其要处而隐其全的艺术手法使宋徽宗大为赞赏，亲手圈点为第一名，遂成为翰林图画院的专职画家。

李唐的遂心日子只过了两年。靖康二年（公元1127年），金兵攻陷汴京，宗庙宫殿悉数被毁，图书秘籍法书名画掳掠一净。徽宗、钦宗父子及宗室嫔妃被金人押解北地。李唐慌不择路逃往太行山中。他正庆幸于脱离险境时，殊料黑松林里跳出一伙强盗，绑了他的人，还将大刀架到了他脖子上。有小喽啰搜查他的行囊，见有绘画用具，问他是干什么的。李唐说是画师，小喽啰不敢造次，押了李唐回山寨。头领亲自查看行囊，见着李唐名刺，便扑通跪地磕头，口称老师在上，请受弟子一拜。李唐且惊且喜之际，那人说他叫萧照，自幼喜欢画画，乱世里做了强盗也是没有办法。李唐无奈应承收徒。萧照劝他在山寨一起喝香



李唐《万壑松风图》

吃辣，李唐却不肯，说康王南渡再建朝廷，他要去投奔康王为国效力。李唐的一番话说得萧照涕泪交流，他丢了刀枪，强盗也不做了，随李唐下山，一路风餐露宿逶迤南行。

李唐到了南宋都城临安（今浙江杭州），闻知康王果然即位当了皇帝，只是怕金兵袭扰，乘船躲避海上。因找不到可以向朝廷报到之处，李唐与萧照只能在街市隐名埋姓卖字鬻画。有点黑色幽默的是，李唐的北派山水画在临安卖不大动，只能靠徒弟萧照偶尔卖掉一二小画勉强维生。师徒两人的境况相当困苦。他作诗慨叹曰：

云里烟村雨里滩，
看之如易作之难。
早知不入时人眼，
多买胭脂画牡丹。

不久，宋高宗从绍兴返回并定都临安，李唐隐名卖画之事被太尉邵宏渊发现，惊呼："这是李待诏的画，李唐来临安了。"邵太尉即刻向宋高宗赵构禀告，君臣相见相拥而泣。待宋高宗料理妥当军国大事，任命李唐等筹办并恢复翰林书画院。李唐以成忠郎衔任画院待诏，时年已近八十。历史的变迁给予李唐一个极佳的机遇。由于在靖康之难中北宋翰林书画院的藏品尽失，董源、巨然、郭忠恕、范宽等画家的画作不知去向，而宫廷画家南渡的屈指可数，李唐的画便成了南宋书画院画学生的范本。

李唐擅画山水，变荆浩、范宽之法，用峭劲的笔墨，写出山川雄峻的气势。晚年去繁就简，创大斧劈皴。所画石质坚硬，立体感强。他画的山水画对南宋画院有极大的影响，是南宋山水新画风的标志。他兼工人物，初似李公麟，后衣褶变为方折劲硬，并以画牛著称。李唐的画风为刘松年、马远、夏圭、萧照等师法，在南宋一代传流很广，对后世影响很大。存世作品有《万壑松风图》、《清溪渔隐图》、《长夏江寺图》等。

《采薇图》描写商末伯夷、叔齐不食周粟，避于首阳山采薇（俗名野豌豆），

最后饿死的故事以颂扬士人气节。此画采用截面式构图，绘半山腰之苍藤古松，伯夷与叔齐采摘薇蕨，其间正在休息对话。两位主人公画得笔墨劲秀，衣纹简劲爽利，神态生动，殷殷凄凄，若声出绢素。

山水画到李唐为之一变。从崇古、摹古、全似古法，到独创和全无古法，这就是李唐的艺术道路。斧劈皴成熟于李唐，大斧劈皴更是李唐的独创。强烈的主观情绪使画风简练概括，“形不足而意有余”这句话，精确地评价了李唐山水画的特写风格。

院画绝品刘松年

刘松年（约公元1155—1218年），临安（今浙江杭州）人。因其居于清波门，故有刘清波之别号。清波门又有一名为暗门，所以刘松年有个“暗门刘”的外号。与李唐、萧照等随宋朝宗室南渡的中原画家不同，刘松年是位临安的土著居民。土著居民并不代表不开化。刘松年出生于一个不错的家庭，当他显示出绘画才能时，其父就让儿子拜当时的绘画名家张训礼为师。考察流传于世的绘画作品，可知张训礼是位不错的老师。从其在宋光宗时为避皇帝讳将本名张



刘松年《秋窗读易图》

敦礼改为张训礼来看，他的社会知名度应该也比较高。张训礼是位画艺全面的画家，刘松年在他门下受到了良好的绘画训练，奠定了日后从事绘画创作的基本功。

宋孝宗淳熙初年（公元1174年），南宋书画院面向社会招考书画院学生，时年十九岁的刘松年报名应考。经层层筛选，他终于如愿成为皇家画院的画学生。绘画史介绍，刘松年初学张训礼，后学李唐，笔墨精妙，画风严谨，自成面貌。这些评述没错。仔细推敲，靖康二年李唐南渡时已六十来岁。他活了八十多岁，也就是说他到临安后度过数年颠沛流离的日子，直到宋高宗定都临安，重新筹办并执掌了翰林书画院若干年。刘松年入书画院当画学生是公元1174年，此时离公元1127年已过去四十七年。此时的南宋翰林书画院的掌门人应该是萧照。刘松年不可能遇到李唐，但萧照也是李唐的画弟子，他很可能将李唐的画作作为教学范本。刘松年学习李唐应该是间接取法于他的绘画。绘画史也说刘松年曾远学董源、巨然等大家，其画风清丽严谨，着色妍丽典雅。

因为是临安人的缘故，因为就住在西湖边上，刘松年常画西湖，多写茂林修竹、山明水秀之景。因刘松年所画题材多园林小景，人称“小景山水”。张丑写诗评曰：

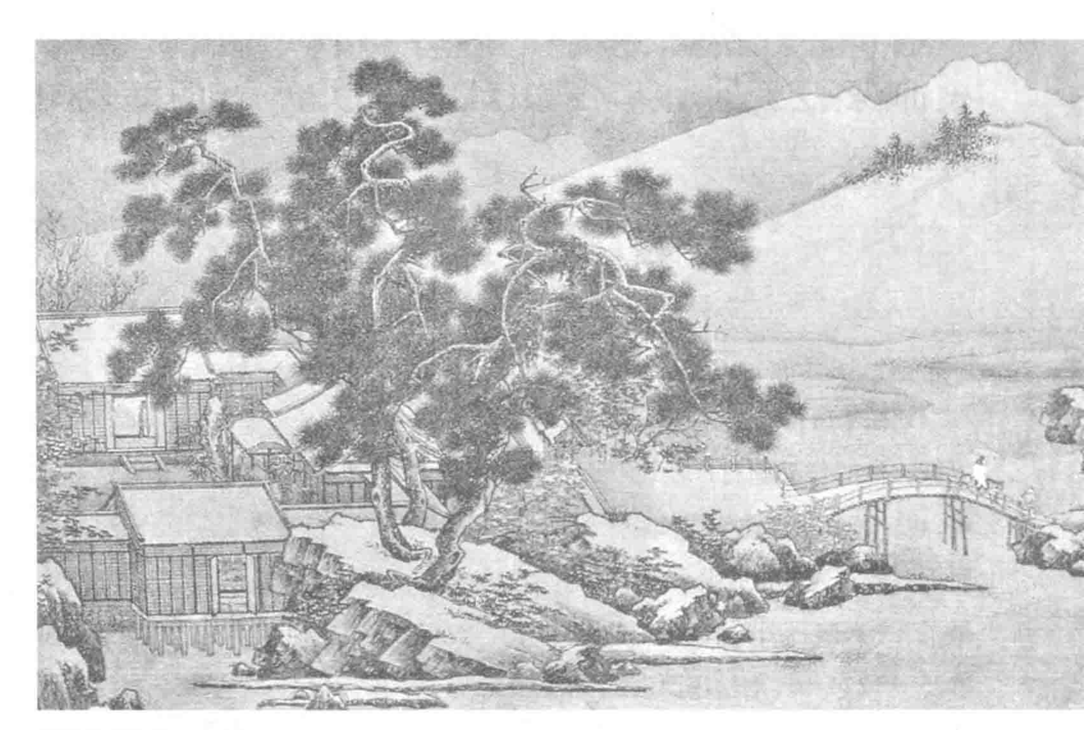
西湖风景松年写，秀色于今尚可餐。
不似浣花图醉叟，数峰眉黛落齐纨。

刘松年所作屋宇界画工整。他亦兼精人物，下笔神情生动，衣褶清劲，精妙入微。他的作品题材广泛，既有反映社会不平的，如《风雪运粮图》、《耕织图》等，也曾苦心孤诣地创作《便桥会盟图》，希望统治者效法唐太宗战胜强敌突厥，而不要效法唐高祖投降政策。刘松年是位爱国画家，拥护抗金，反对投降。他画了《中兴四将图》，表彰岳飞、韩世忠等民族英雄之伟绩。宋宁宗年间（公元1195—1224年），刘松年因进献《耕织图》，得到奖赏，赐予金带并被任命为书画院待诏。

后人把他与李唐、马远、夏圭合称为“南宋四大家”。

刘松年的传世作品有《四景山水图》卷及《天女献花图》卷，现藏故宫博物院。《罗汉图》、《醉僧图》等，现藏台北故宫博物院。《雪山行旅图》藏四川省博物馆。《中兴四将图》卷藏中国历史博物馆。在民间收藏流传的作品有《西湖春晓图》、《便桥见虏图》、《罗汉图》、《溪亭客话图》等。

《四景山水图》以人物活动为中心，全卷画风精巧，彩绘清润，季节渲染十分得体，笔墨苍逸劲健。其中界画屋宇丝毫不爽，山石多用小斧劈皴，颇具李唐遗风。其春景画堤边庄院——桃李争妍，嫩柳成荫，远山迷蒙不清，杂树小草很有生机，给人以春意盎然、心情舒展的审美感受。堤头两侍者牵马携盒向小桥走近，阶下童仆忙于清理担具，像是随从主人倦游归来的样子。其夏景画湖边之水阁凉庭——庭前点缀以湖石，四周花木丛生，水阁伸向湖中，扶衬以木桩梁架，有点像西湖十景中白堤上的“平湖秋月”。主人端坐中庭纳凉观景，旁有侍者伫立。其秋景画老树经霜朱紫斑斓——庭院环绕以树石围墙，有小桥曲径通



刘松年《四景山水图》

幽，与外部湖山景观相隔离，似乎有遮挡秋之意。庭中窗明几净，一老者独坐养神，有侍童汲水煮茶，一派闲情逸趣。其冬景画湖边四合庭院——高松挺拔，苍竹白头，远山近石，地面屋顶，都铺满积雪，显得茫茫一片，桥头一老翁骑驴张伞，前者侍者导引，似乎为了寻诗觅句，无妨踏雪寻梅，颇多闲适之趣。

临安作为南宋都城所在地，高官显贵们的庭园别墅建造甚多，刘松年身为画院画家，长年生活其间，描绘起来自然得心应手。《四景山水图》即真实描绘了幽居于山湖楼阁中的官僚士大夫闲逸的生活。

隋唐以来，不少画家画过《罗汉图》，宋代更为盛行。刘松年画《罗汉图》不是用以供奉礼拜，而是为了赏玩，是把宗教题材世俗化，这是中国绘画史上的一大变迁。

刘松年所画罗汉大多耳戴金环，丰颐悬额，隆鼻深目，长眉密髯，服装与配饰具有异域色彩。五代之后，中国画家吸取我国传统人物画风格来画罗汉像，使具有宗教色彩的罗汉中国化。唐代禅宗兴起，主张顿悟，见性成佛，认为世间万物本身自有佛性。禅宗认为，自然界的山川河流、草木花鸟、风雨雷电和人世间百般实相都可以参禅，成为顿悟佛性的机缘。刘松年创作《罗汉图》正是受禅宗思想的影响，把佛教壁画中守护在菩萨身边的罗汉，变成游山玩水的世俗僧人。刘松年的罗汉图画风属于工整细润一路，是他晚年成熟的作品。画中人物用铁线描绘而成，线条流畅有力。服饰与面部均刻画得极其精细，用笔沉着稳健，神形兼备。画中罗汉与小和尚的僧袍色彩在多样变化中求得协调和统一，树木与山石注重写实。特别是树石的用笔，勾勒与皴擦，墨色浓淡相间，充分表现出树干与山石的坚硬质感与体积感。枯树满身结疤和苍老坚硬的枝条与后面一棵枝叶浓密的树形成强烈对照，表现出大自然所蕴涵的无限生机。浓密的枯枝与树叶衬托出疏朗的人物，形成疏密的对比，使人物形象在画中十分突出。

刘松年在绘画技巧和表现能力上具有卓越的才能。其特点为精谨而不刻板，以线条为主的造型手段呈现出多样化特征，在布局和设色上极为讲究，体现了画家对艺术语言的合理运用及善于通过画面中情与景的交融，表达画外之意，故被评为“院画中绝品”。

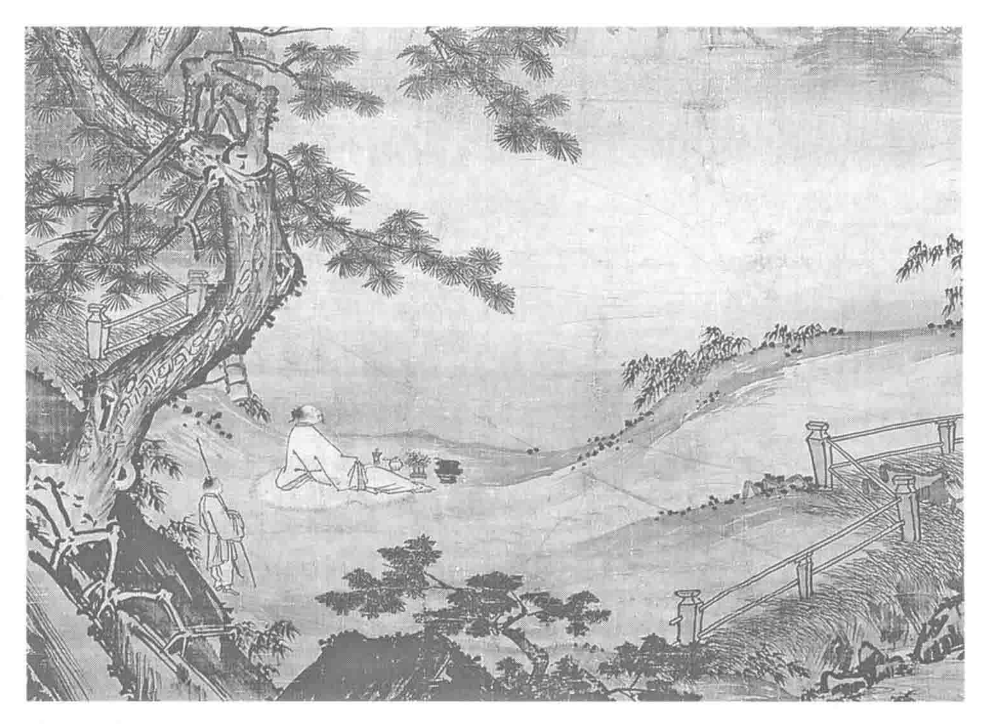
马一角马远

马远，字遥父，号钦山，原籍河中（今山西永济县），侨寓钱塘（今浙江杭州）。马远出生于绘画世家，父亲马世荣、伯父马公显、兄马逵都是南宋书画院画家。马远初师李唐，继承并发展了李唐的画风，能独辟蹊径，自成一家。他以拖技的形态画梅树，尤善于在山水画章法上大胆取舍剪裁，描绘山水之一角，画面上留出大幅空白以突出景观。这种边角之景被评为“全境不多，其小幅或峭峰直上而不见其顶，或绝壁直下而不见其脚，或近山参天而远山则低，或孤舟泛月而一人独坐”，予人以玩味不尽的意趣。

马远画树石等用郑虔的淡彩法，又颇类于巨然。其下笔严正，用雄奇简约的笔法、水墨苍劲的大斧劈皴和浅染来描写江南秀丽的山川。马远兼工人物、花鸟，作人物有轩昂娴雅之气。他善作平视或仰视的构图，用焦墨作树石，石皆方硬，危崖峭壁，水色交融。他画的《水图》表现了不同条件下江河湖海的运动状态，奇幻多姿。在构图方面，善于将复杂的景色给予高度的集中和概括。他



马远《秋江渔隐图》



马远《松月图》

画楼阁用界画法，画树干瘦硬如屈铁，但刚健中有柔和。历代评论他用各种轻重不同的笔法把平远、迂回、盘旋、汹涌、激撞、跳跃，以及微风吹起的微波、月光反映的滟荡等水的动态画得十分动人。他的花鸟画有《柳塘聚禽图》、《梅石溪凫图》等。人物画有《女孝经图》等。还有《华灯侍宴图》、《寻滩双鹭图》、《四景图》、《对月图》、《寒江独钓图》、《踏歌图》、《秋江渔隐图》、《山径春行图》等。

《踏歌图》是南宋著名画家马远的传世名作。马远描写一个清静幽深的山湾里，几个老农在阳春时节带有几分醉意在欢娱歌舞。他用简括的线条、清秀的色彩，巧妙地把山环水抱的复杂景物写得远近分明，图中没有花草的陪衬，却表现出愉快的春山环境。远山奇峭，近石方硬，树木多姿，云雾掩映中显出辽远的空间和光的感觉，具有清旷秀劲的特殊风格。“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城。丰年人乐业，垅上踏歌行”，这是《踏歌图》的题诗，也是马远要以此画来颂扬年丰人乐、政和民安的主题。此画将人物画在画面的近景处，一老者刚过小桥，右手扶杖，左手挠腮，摇身抬腿，踏歌而舞，憨态可掬。随行二老者其中一人双手拍

掌，双足踏节，另一人抓住前者的腰带，躬腰扭动，舞态可人。后行者肩扛竹棍，上挑葫芦，身前倾，腰微弯，和节而踏。四个人动态各异却动律和谐，人乐年丰之气象在活泼灵动的舞姿中呈现。垅道左面的两个孩子给画面添加了一股童趣，老少相宜，构成了画面人物与气氛的协调。画的中景是高耸的巨岩，宫阙在丛树中若隐若现。作者试图把自己对“村野俚俗”质朴的喜爱与对皇家“高贵雅致”富丽的崇尚这两种不同的情感统于一个画面中。

踏歌是民间的娱乐形式，用足蹬踏而作歌之谓。张武子诗曰：“帖帖平湖印晚天，踏歌游女锦相牵。都城半掩人争路，犹有胡琴落后船”，可见踏歌这一娱乐形式在平民中甚为盛行。此图用笔苍劲而简略，大斧劈皴极其干净利索，这正是院体的典型特色。这幅作品从总体上来说，虽然不是边角之景，但在具体处理上，已经融入了边角之景的法则，所以并不以雄伟见长，而是以清新取胜。

马远在南宋画坛上占有重要地位，历任南宋光宗、宁宗两朝画院待诏，极受皇帝们的赏识。在“南宋四大家”中，如果说李唐是院体的开创者，那么，马远则是最具代表性的院体画家。马远的绘画是在继承前人成就的基础上进一步挖掘山水中的诗情画意，着意形象的加工提炼，注重章法剪裁和经营，使得作品更加简洁完整，主题更为明确突出。有传承才能创新，马远是一位在传承与创新上结合得很好的南宋宫廷画家。

夏半边夏圭

夏圭，字禹玉，临安（今浙江杭州）人。夏圭长于山水画，亦能画人物。他的山水画师法李唐，又吸取范宽、米芾、米友仁的长处而形成自己的个人风格。虽然与马远同属水墨苍劲一派，但却喜用秃笔，下笔较重，因而更加老苍雄放。用墨善于调节水分，因而取得更为淋漓滋润的效果。在山石的皴法上，常先用水笔淡墨扫染，然后趁湿用浓墨皴，造成水墨浑融的特殊效果，被称作拖泥带水皴。在用笔和用墨上，马远较挺健峭拔、凝重沉着，夏圭的用笔则干湿互用，变化更显丰富，刚劲而不乏秀逸，将山石的体积感和质感表现得极其生动，用墨也是极尽变化，或淋漓尽致，或惜墨如金，有高度的节奏美。在构图上，两人都擅长用“边角之景”突出主题，但马远造境倾向于奇险，夏圭则更加贴近自然，较



夏圭《观瀑图》

富有现实感。

夏圭这一类的画法多少受佛教禅宗影响，主张“脱落实相，参悟自然”，趋向笔简意远，遗貌取神。他的传世作品有《溪山清远图》、《西湖柳艇图》、《遥岑烟霭图》、《江山清远图》、《溪山无尽图》、《溪山奇观图》、《山川钟秀图》，还有《雪山图》、《松崖客话图》、《溪山清远图》等。

《溪山清远图》是夏圭的传世佳作，纸本长卷，墨色，纵46.5厘米，横889.1厘米。图绘晴日江南湖岸的景色——群峰、危岩、茂林、楼阁、长桥、村舍、茅亭、渔舟、远帆，勾笔虽简，但形象真实。山石用秃笔中锋勾廓，凝重而爽利，大小斧劈皴中间以刮铁皴、钉头鼠尾皴等，再加点苔，笔虽简而变化多端。夏圭也非常擅长运用墨色的变化，在层层加皴、加染的积墨法外，往往施用蘸墨法，也就是先蘸淡墨，后在笔尖蘸浓墨，依次画去，墨色由浓渐淡，由湿渐枯，变化无常。再加上破墨法，以墨破水，以水破墨，以浓破淡，以淡破浓，使墨色苍润、灵动而鲜活。空旷的构图，简括的用笔，淡雅的墨色，极其优美地营造了一幅清净旷远的湖光山色。夏圭亦擅画长卷，其概括的笔墨，写实的物形，巧妙的结构，大胆的剪裁等，是他的创新之处。从他的十二段长卷（今只存遥山书雁、烟村归



夏圭《临流抚琴图》

渡、渔笛清幽、烟堤晚泊四段）中，即能看到他的这种成就。明人题跋："笔墨苍古、墨气明润、点染烟岚恍若欲雨，树石深淡遐迩分明。"他首创拖泥带水皴，作楼台亭阁可信手而挥，突兀而奇特，气韵高致。在题材上，夏圭多画长江、钱塘江等江南水乡以及西湖景色，又喜欢画雪景及风雨气象。

夏圭作画笔简意远，遗貌取神，应该很合乎文人画对"平淡天真"的追求。董其昌在画论中还是把他列入"北宗"。董其昌提倡文人画，鄙视画工画，崇尚率真，反对写实，注重笔墨情趣，轻视绘画技能……这应该是不同的绘画观念形成的不同的审美取向。不能因为马远与夏圭出自画院就贬为"画工"，想当然地将他们的作品笼统地归于北宗。历史上画工画与文人画虽有争议，但一直互相影响取长补短。被标为文人画典范的元四家，就明显地承继了南宋画派崇尚简约的画风。如果说马远的刻画精细的人物、楼阁尚有过于雕饰之嫌，那么夏圭的极其简括的勾皴，应该无悖于董其昌画论的核心——禅宗关于"脱落实相，参悟自然"的理念。

抛开苍白的理论，结合夏圭的流传画迹，明显可以感觉到他不仅广泛地学习、吸收了前代优秀画家的多种技法，还能充分融会贯通，并且深入观察周围的

自然环境，从而创造出自己的独特风格。

夏圭在宋宁宗时任画院待诏，因画作出色，受到皇帝赐金带的荣誉。

第四节　赵孟坚的三重身份

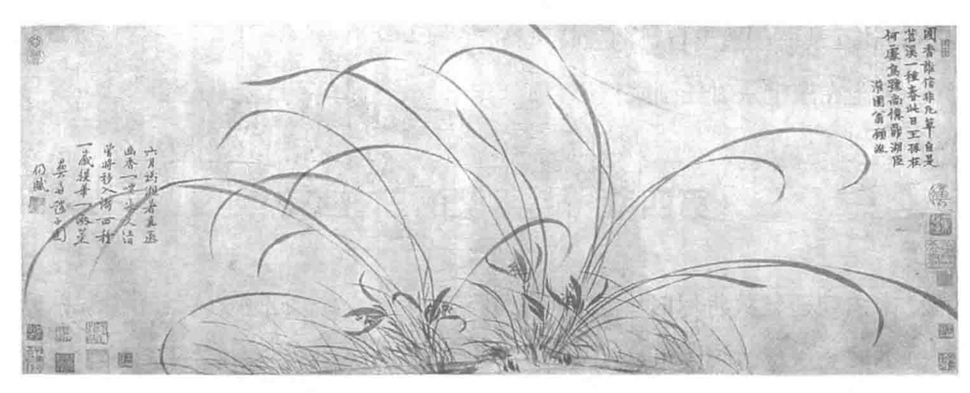
南宋朝廷气数将尽时，什么乱象都接连发生。贾似道本是市井混混，可凭借其外戚身份竟位极人臣，在朝廷上下专横跋扈。在与蒙古兵联手打败了金人以后，忽必烈急于回蒙古争汗位，南宋是掌握主动权的，而贾似道私自与忽必烈签订对朝廷极其不利的和约。从鄂州前线回临安后，贾似道又编造打败忽必烈的谎言，博得了皇帝的信任。贾似道见识过蒙古铁骑，内心非常惧怕。为保住自己的官位，抑或出于阴暗的内心，他开始残害正直的大臣，尤其是将一些抗金抗蒙将领关进了监狱。在迫害忠良的同时，贾似道又大肆提拔那些只会阿谀奉承的所谓心腹，用这些庸才来代替被害忠良的位置，从而完成了对南宋军政要员一次致命的大换血。蒙古内乱和贾似道营造的假太平气氛，使临安城内不知真相的君臣又过起了醉生梦死的生活。在这大难将临未临之际，赵孟坚登上了历史舞台，这注定了他人生经历的曲折，也形成了他夸张乖戾的个性。

赵孟坚（公元1199—1295年），字子固，号彝斋居士，浙江湖州人。赵孟坚年轻时就喜欢书画。明朱存理在《铁网珊瑚》中写道："子固以诸王孙负晋宋间标韵，少游戏翰墨，爱竹蕙兰，率以笔砚自随。"再加上他喜收藏，所见名家书画数不胜数。更兼交游甚广，与同道切磋技艺，使他的书画均达到了较高水平。在绘画上，他上承北宋以来文人画传统，取法扬无咎、汤正仲，擅水墨白描水仙、梅、兰、竹石。其中墨兰、白描水仙最精，给人以"清而不凡，秀而雅淡"之感。



赵孟坚像

赵孟坚的第一重身份是南宋宗室，赵



墨兰图

氏宗谱载明他为宋太祖赵匡胤十一世孙。

赵孟坚之父名赵与汖，曾任朝奉郎。赵孟坚以父荫入仕，但他矢志苦学，于宝庆二年（公元1226年）考中进士，授集贤殿修撰，历官湖州掾、转运司幕、诸暨县令、严州知府等职。时严州遭遇饥荒，赵孟坚发库粮赈灾，活民五万余户，深受百姓爱戴。没有获得朝廷的批准而动用官库贮粮，这犯了大忌。赵孟坚为言官所攻，遂退隐原籍，以诗画自娱。时有杨嗣翁善琴，赵仲文善棋，张温父（名即之）善书，世人遂以赵孟坚善画，合称“四绝艺”。

赵孟坚的第二重身份是士大夫。

景定初年（公元1260年），赵孟坚复起用为翰林学士，当与权臣贾似道有关。那时贾似道还没撕下他的伪装，这也蒙蔽了赵孟坚，曾一度做过右丞相贾似道的幕僚。他对贾似道对自己的赏识非常感激，赠贾似道诗词多首，既贺其纳妾，又赠所绘梅花以示谢意。赵孟坚尽管与贾似道在那段时间里关系密切，但一旦认识清楚贾似道的真实面目，他马上与之拉开距离。故而赵孟坚的仕途并不得意，这当与他始终不脱名士习气有关。

宋亡入元，赵孟坚拒绝合作，隐居于广陈镇（今浙江海盐县）。

元世祖忽必烈为了巩固其统治，大力搜罗江南有名望的士大夫为官，笼络一批“德高望重”的宋代遗老以装点门面，这当然包括赵孟坚在内。元朝统治者看中了这位才华横溢的翰林学士、一代书画大家，再加上宋宗室十一世孙的特殊身份，他成了被关注的重点人物。元朝统治者为了利用有名望的汉人帮助

粵游增墨緣因觀彝齋
筆嘗謂九畹百鑒不如
一幽蘭結貞石香自筆尖出
書畫以人重子固實芳潔
為當宗室之親況庭絕子昂
迹殊標示人永供善人
寶
嘉慶十六年十月十四日
汀州伊秉綬墨卿題



兰石图

维护其统治，表现出了极大的耐心，曾三番五次地派人游说赵孟坚。可是生性耿直的赵孟坚坚信“一臣不做二朝事”的为人之道，为防止蒙古人的再三纠缠，他毅然放弃官禄，携家眷悄然出走，终生隐居在海盐县广陈镇。当时的海盐县令梅澈特去拜访赵孟坚。得知县令来访，赵孟坚竟飞舟逸去，梅澈只得立于岸边踮脚远望，叹息道：“名可闻，身不可见也。”

根据《宋人轶事汇编》记载：从弟赵孟頫自湖州来海盐广陈镇，赵孟坚闭门不纳。后经赵孟坚夫人苦口婆心地劝说，他才勉强同意让赵孟頫从后门进入，谈话结果自然是不欢而散。赵孟頫走后，赵孟坚命家人将他接触过的桌椅等物全部清洗。此后，为断绝元人让他“出山”之念，他特赋诗一首：

南渡王孙此隐居，踵门贵客枉停车。
当年介弟犹坚拒，座上那堪受浊污。

赵孟坚的第三重身份是文人书画家。

赵孟坚的弃官出走，使元朝统治者失去了一位替他们光耀门楣的大臣。而赵孟坚隐居于海盐广陈镇，虽然结束了他的仕途，虽然生活上有些窘迫，然而在精神和艺术上却心境大开。平日他效仿魏晋名士的生活作风，修雅博识。有时他如北宋米芾东游西适，常于舟中挟雅玩之物，兴到吟弄，以致废寝忘食。清代沈季友所辑《槜李诗系》记载：赵子固好饮，醉则以酒濡发，歌古乐府，自执红牙以节曲。他嗜好收藏书画古物，遇称意之物，虽倾囊易之而不惜，其酷嗜收藏到了几乎疯狂的地位。时人称其舟为“赵子固书画船”。

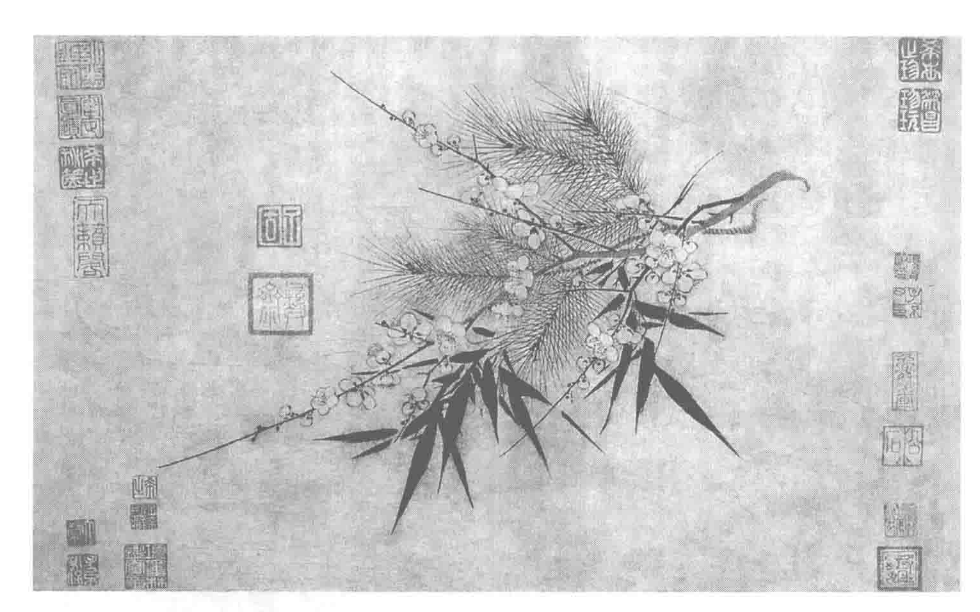
名士周密是赵孟坚的好友。他在所著的《齐东野语》中讲述了一则“落水兰亭”的故事：定武旧拓《兰亭集序》上群、流、带、右、天五字不损本原为姜白石所藏，后来辗转到了一位姓俞的人手里，赵孟坚以善价从姓俞的手中购得，心中非常高兴。连夜乘船回家，途中到吴兴灵溪的升山下，船被大风吹翻，幸亏这是在支流中，河水不深，但行李衣物等都已全部浸在水中了，赵孟坚全身湿透，立在浅水中，两手高举那本《兰亭帖》，高呼道：《兰亭帖》在这里，别的东西都没什么要紧的。后来他在这本帖前题了八个字：“性命可轻，至宝是保。”



水仙图

某年端午，赵孟坚与周密等人各携书画，放舟西湖，相与评赏。赵孟坚酒后高歌《离骚》，并指林麓幽处，惊呼此即荆浩、董源（均为五代画家）得意之笔。周密感叹："噫！近世求好事博雅如子固者，岂可得哉！"

潇洒至佯狂是一种短暂的表象异态。在日常的生活起居乃至艺术创作中，赵孟坚显示出一种深沉的清醒。他与宋末元初另一位画兰名家郑思肖南北呼应，在各自的画作上留下了表明南宋旧臣的心迹。郑思肖自号"所南翁"，画兰以无根无土寓意抵抗元朝南侵。南宋灭亡时他三十八岁，亦决意不仕于元朝，隐居吴下（今江苏苏州），画露根兰寄寓他的亡国之痛。他在《墨兰图》长卷上题"纯是君子，绝无小人"之语，以表达其民族的自尊心。赵孟坚与他同气相求，引为知己。画坛遂有"水仙秀雅赵孟坚，墨兰忠国郑思肖"之联句。



岁寒三友图

赵孟坚兼具贵族、士大夫、文人三重身份，儒雅博识，工诗文，善书法，擅水墨白描水仙、梅、兰、竹石，其中以墨兰、白描水仙最精。他作画笔致细劲挺秀，花叶纷披而具条理，繁而不冗，工而不巧，颇有生意，给人以“清而不凡，秀而雅淡”之感，世皆珍之。赵孟坚的首创墨兰（用墨写兰）笔调劲利而舒卷，清爽而秀雅。画上春兰两株，丛生草地，鲜花盛开，如蝶起舞，给人以清新的快感。

在中国画中，松、竹、梅是常被表现的题材，而在文人画中，松、竹、梅被称为“岁寒三友”，取松、竹、梅都可傲凌风雪、不畏霜寒之性，表现人格品质和气节。苏东坡有诗曰：“风泉两部乐，松竹三益友；宁可食无肉，不可居无竹”等。又如文同画梅兰竹石，题款曰：“梅寒而秀，竹瘦而寿，石丑而文，是三益友。”松树早在唐代吴道子时就常被画在壁障上，后世多在山水画中运用，也有单独画松成幅的。竹是文同笔下的常客。杨无咎时创造梅花的画法后，后世画梅能手也层出不穷。到赵孟坚时才把松、竹、梅放在一起，创立“岁寒三友”之格式。宋以后，岁寒三友也常被作为瓷器的装饰题材，或是用石块、柏树代替梅或松树而组成岁寒三友图。

赵孟坚晚年多作梅竹。他所画墨竹取法文同，而用笔比文同瘦劲，并着意

竹叶的大小长短变化。他所画的墨梅学杨无咎，但比杨无咎的笔法更为清瘦雅逸，爽利劲秀。赵孟坚在书梅竹三诗卷中这样写道："从头总是杨汤法，拼下功夫岂一朝。"又说："浓写花枝淡写梢，鳞皮老干墨微焦。笔分三踢攒成瓣，珠晕一圆工点椒。"梅、兰、竹、菊四君子画的程式中，墨兰是赵孟坚所创。他的墨兰也受文同画竹之法的影响，以墨笔直接写出兰叶，点出兰花，把兰叶翻卷的刚柔和兰花的婀娜姿态表现得十分传神。而且，赵孟坚还创出一笔长、二笔短、三笔"破凤眼"的写兰规则，概括了草本植物的生长规律，之后的花草画家多借鉴这种兰叶的穿插方法。

此外，赵孟坚还创出了水墨水仙画法，是以双钩渲染，把水仙的凌波绝尘之情态表现得非常传神。从他的画中，我们可以看到，赵孟坚留给后世的不仅是画迹和画法，更重要的是一种品格，人们所追求的是他的意和迹的高度统一。

赵孟坚的绘画理念集中于他的代表作《岁寒三友图》。净的扇面上，作者绘松、竹、梅折枝，以墨笔画上一株饱结花朵、苞蕾的梅枝，继而交错、绕夹着如星芒般的松针与墨影般的竹叶，将它们横斜置于画面中央，以松针的灰和墨竹的黑来衬托出梅花的白。松叶如钢针，竹叶如刀剑，更表现出梅花的傲骨冰心。



岁寒三友图

整个画面笔墨秀丽，清绝幽雅，意趣横生。这幅《岁寒三友图》通过对画面的安排，明确表达出作者坚贞的气节。

用笔上，画中的梅花以淡墨衬染着用细笔，浓墨所圈钩的花瓣、松针用笔尖挺劲拔，墨竹以中锋运使，挺劲有力。松、竹、梅画法各异，充满韵致，是幅极具精神的南宋小品。赵孟坚的作品一笔一画都注意书法与画法的结合，可以代表南宋文人画的艺术特色。

作为中国墨兰画的创始人，他的画兰技法影响十分深远，其《墨兰图》图中绘有墨兰两丛，生于草地上，兰花盛开如彩蝶翩翩起舞，兰叶柔美舒放，清雅俊爽。全图用笔劲利，笔意绵绵，气脉不断，此图被后人视为学画兰花的范本。而赵孟坚难能可贵的“富贵不能淫”的骨气千百年来像蕙兰之幽香一样，静静地熏陶着人们，永远不因岁月的流逝而被湮灭。

赵孟坚的传世作品有《墨兰图》卷、《春兰图》卷、《墨水仙图》、《岁寒三友图》等。他的白描水仙笔致挺秀，花叶纷披而有条理，评者以为繁而不冗，工而不巧。天津艺术博物馆所藏赵孟坚《水仙图》以线描勾勒花叶，再用淡墨渲染，分出阴阳向背，层次分明，姿态如生。《春兰图》卷为赵孟坚早年作品，虽稍显拙嫩，然却清雅秀润。《墨兰图》卷上有作者自题诗：

六月湘衡暑气蒸，幽香一喷冰人清。
曾将移入浙西种，一岁才华一两茎。

明代文徵明评曰：

高风无复赵彝斋，楚畹汀江烂漫开。
千古江南芳草怨，王孙一去不归来。

赵孟坚的书法气度萧爽，有六朝风致，时人比之米南宫（芾）。传世书法作品不多，大部分是以行书写成，有多件《自书诗卷》流传，分别收藏于北京故宫博物院、台北故宫博物院、上海博物馆。还有一件《致严坚中太丞》尺牍藏于台



水仙图卷局部

北故宫博物院。这些书作均间架紧密，笔法流畅，点画鲜明，气韵淳古。《致严坚中太丞》尺牍则是他的草书代表作品，秀媚与骨力兼具，体现了他深厚的书法造诣。赵孟坚有《论书》一文传世，极力主张恢复晋、唐楷法。他对二王（王羲之、王献之）法帖也着力甚多，奠定了元代书法复古运动的理论基础。

赵孟坚也善诗文，著有《彝斋文编》四卷传世。在诗文创作上，赵孟坚主张“众体该具，弗拘一也。可古则古，可律则律，可乐府杂言则乐府杂言，初未闻举一而废一也”。《四库全书总目》评其诗文“清远绝俗，类其为人，剩璧灵珪，风流未泯。”

除了诗，两宋更是词的国度。赵孟坚身为文人，所作之词也十分出色。《风流子》应该算是他的代表作。其词曰：

望极思悠悠。江如练、籁息浪纹收。看帆卷帆舒，往来征艇，鹭飞鹭立，远近芳洲。逝波不舍山常好，只白少年头。杜若满汀，离骚幽怨，鸱夷去国，烟浪遨游。

江南知何许，青林晚，山断处、白云浮。怀古慨今，谁人似我闲愁。叹醉生浪迹，鲈乡蟹舍，殢红怨粉，莲棹菱舟。敲遍阑干，默然竟日凝眸。

第十一章

尽得风流的元代书画

第一节　鲜于枢的“胆”

那天杭州的西溪特别热闹。老画家温日观来了，收藏家张谦、饱学之士周密、本地官吏乔篑成、仇锷来了，好朋友赵孟頫也到了。鲜于枢让书童放了几串鞭炮，回身将一块由赵孟頫题写的横匾“困学斋”挂上正墙。众人一齐鼓掌，鲜于枢让家人排开八仙桌上菜上酒，他又拱手请朋友们入座。酒席上行酒令和吟诗填曲是少不了的。大家一起论文说艺、赏书观画、聆听古琴为乐事。喝得兴起，温日观到旁边的书案上画一纸水墨葡萄，鲜于枢率先挥书一纸后，客人抢着书写。赵孟頫今天不写字，他操起一把古琴，弹奏了一曲《阳关三叠》。他们经常举行类似的雅集，而鲜于枢的困学斋似乎是大家喜欢雅集的地方。



鲜于枢像

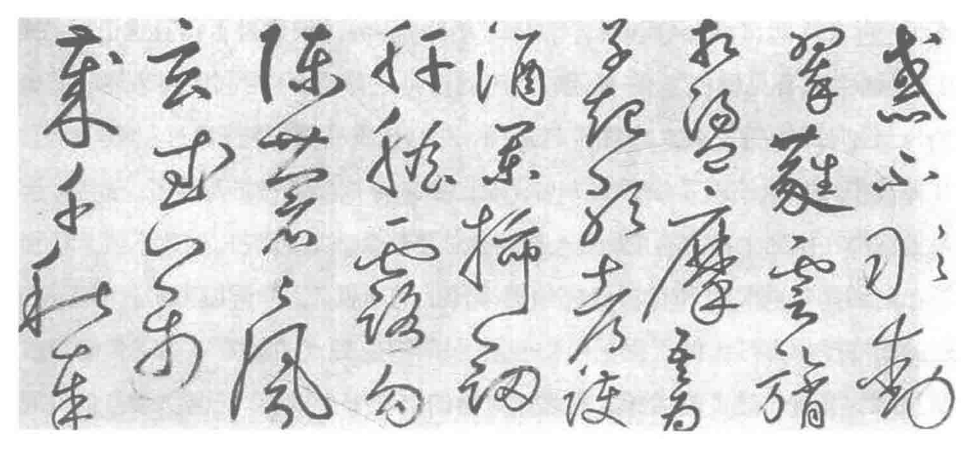
鲜于枢（公元1246—1302年），字伯机，晚年自号困学山民，渔阳（今北京密云县）人。鲜于是个复姓，自汉代已名声渐显，其渊源与北方的游牧民族有点关系。最早见于史册的是西汉时的大孝子鲜于文宗。东汉末，鲜于辅因战功卓著而被曹操封为度辽将军。北齐鲜于世荣官至领军大将军。唐朝以清廉著称的刺史鲜于臣绍也是一代忠良。宋代著名科学家鲜于天，幼时能日诵千言，表现出非凡的才能。他精

通天文、历数、地理、方技。其学问渊博，为当时名儒争相求教的大学问家。然而，到鲜于枢出生时，鲜于家族已经衰落，宗庙破敝，人物凋零。鲜于枢的父亲失踪于辽金宋元纷争的战场，其母带着他勉强度日。

与所有成名者的经历大致相似，鲜于枢少年时读书用功，过目成诵，尤其对书法爱之深切。史传他早岁学书，总觉得未能如古人。某次雨后外出游学，偶于泥路上见两力夫使劲推车，满载的车辆如一个结构稳妥的大字，力夫的身影如字中的撇捺，而淖泥中留下的车辙则如力透纸背的书法线条……鲜于枢观之顿有所悟，急步回家，展纸研墨，挥毫书写，就将方才所见力夫挽车之状融入笔法，挥写出的书法马上神采焕然。

这也是功到自然成之事。他及时捕捉到了稍纵即逝的灵感，把灵光留住了而已。

鲜于枢楷书学虞世南、褚遂良，上溯钟繇、王羲之。行书学二王。草书学张旭、怀素，远及张芝。其书多用中锋回腕，笔法婉转遒劲，气势雄伟跌宕，酒酣作字奇态横生，草书尤为突出。他的功力很扎实，悬腕作字，笔力遒健。同时代的袁褒说："困学老人善回腕，故其书圆劲，或者议其多用唐法，然与伯机相识凡十五六年间，见其书日异，胜人间俗书也。"（《书林藻鉴》）而书法家陈绎曾也说："今代惟鲜于郎中善悬腕书，余问之，（鲜于枢）瞋目伸臂曰：胆！胆！胆！"鲜于枢自己说过，写草书要把笔离纸三寸，取其指实掌平虚腕法圆转，写出的字



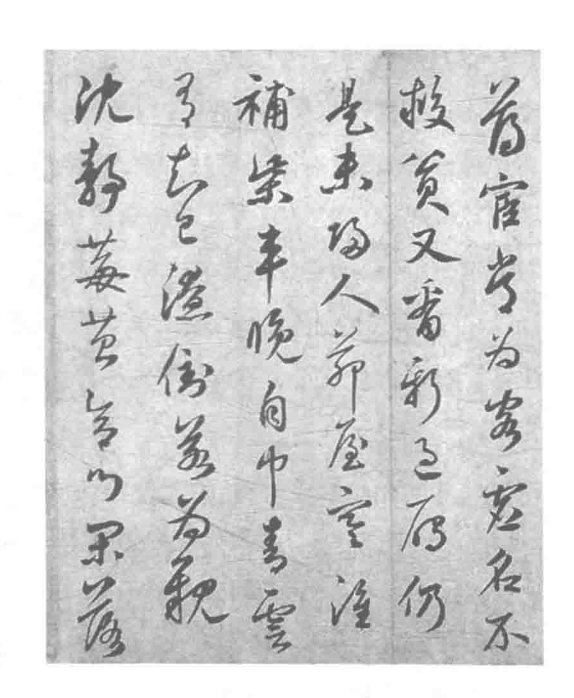
鲜于枢《杜甫魏将军歌诗卷》

则飘逸飞纵，体态自能绝出。观其草书，确有悬腕回锋之妙。

鲜于枢的“胆”是功力扎实之胆，亦是艺高人胆大之胆。

鲜于枢是看着蒙古人营造大都城长大的。他虽然是汉人，但出仕元朝一点心理负担也没有。元世祖至元年间，鲜于枢以德才选为浙东宣慰司经历，后改江浙行省都事。由于到浙江当官，这让他爱上了杭州，也让他有机会认识了后来成为一代书画大家的赵孟頫。他是利用到吴兴巡视的机会去拜访赵孟頫的。那时的莲花庄规模很小，甚至有些破敝，赵孟頫就在松雪斋接待了鲜于枢。他们开始话语不多，后来谈到颜真卿筑造的韵海楼，谈到张志和的《渔歌子》词，谈到米芾的《苕溪诗》书卷，两人才对上了情缘。赵孟頫出示了自己的书法习作，那时他正醉心于研习其先祖宋高宗赵构的书迹。鲜于枢看了摇头不语。后来在赵孟頫再三请求下，鲜于枢才说学习书法从时人入手固然不错，尤其是像你这样的皇家贵胄，从祖先的书迹学起容易开窍。但开了窍后要向高古典雅发展，你仅临习高宗的书法是不够的，你要正本清源，要上溯唐人法度和晋人意韵，要学习颜筋柳骨，要学习初唐诸家，要学习二王、钟繇乃至张芝。在赵孟頫尚沉迷于宋高宗书法时，是鲜于枢的慧语惊醒了梦中人。自此赵孟頫书艺大进，气韵格调得晋唐人真谛，为他成为有元一代的书坛巨擘奠定了理论基础。

鲜于枢比赵孟頫年长八岁，两人的关系处于亦师亦友之间，并且这种友谊保持了二十四年之久。鲜于枢和赵孟頫是一对惺惺相惜的艺术知己。用赵孟頫的原话来说，“契合无间言，一见同宿昔”、“书记往来间，彼此各有得”。他们不但“奇文既同赏，疑义或共析”，而且“绝妙晋唐帖，最后得玉钩”，也一起“握手传玩余，欢喜见颜色”。在赵孟頫尚未到京师之前，鲜于枢利用回京述职的机会，已经向田衍等友人大力宣传赵孟頫，说他气质高贵、神情简远、博学广识，若神仙中人。致使赵孟頫到北方后，马上就融入了大都的文人圈子。此后，两人虽然都在宦途上南北奔波，但一有机会总要聚会，谈文说艺，乐此不疲。特别是在赵孟頫休病吴兴和在浙江儒学提举任上的时候，往来更加密切。鲜于枢、赵孟頫均擅操古琴。鲜于枢觅得许旌阳手植桐树，斫了“震雷”、“震余”两架古琴，并把“震余”送了赵孟頫。赵孟頫对他的书法十分推崇，曾说：“余与伯机同学草书，伯机过余远甚，极力追之而不能及。伯机已矣，世乃称仆能书，所谓无



鲜于枢《秋晚杂兴诗帖》

佛出称尊尔。”

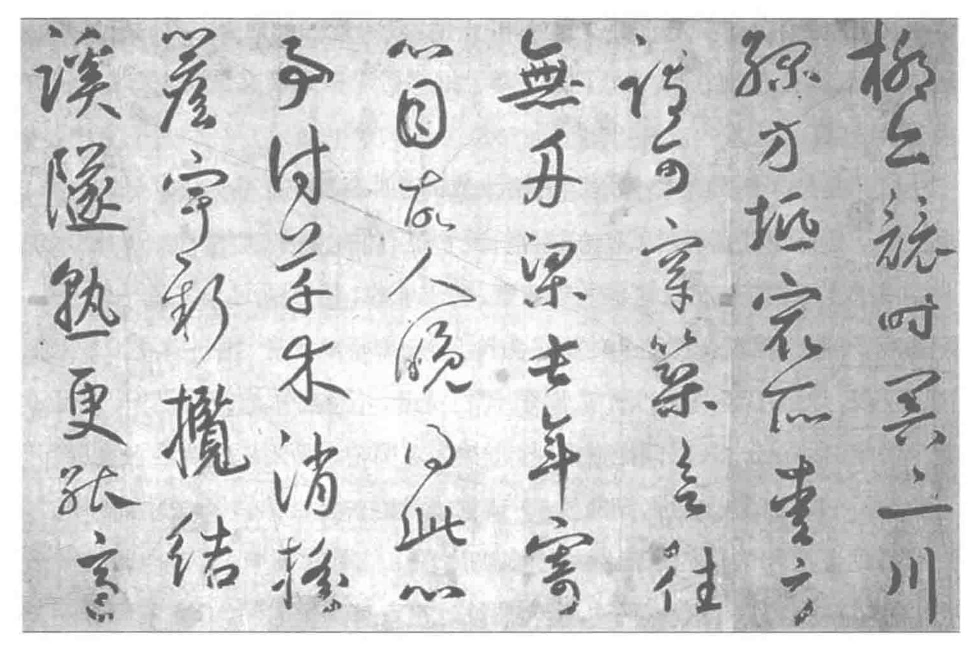
也许是性格豪放耿直，也许是厌烦了官场上那一套尔虞我诈，元成宗大德初年，鲜于枢与上司争是非于公庭之间，一语不合，遂拂袖而去。此时赵孟頫正病休南归，鲜于枢便在杭州安了家。鲜于枢闲居于杭州卖文鬻画，又收藏了许多先贤法帖。

杭州是鲜于枢的一块福地。明田汝成的《西湖游览志余》载有一则趣事：史传鲜于枢任浙江都事时就住在杭州。鲜于枢有件心爱的宝物：一只可贮水供磨墨用的水滴，其外观造型是一头蛮狮，碧玉雕成，精致圆润。头部开有小孔，配置吸子，是一件汉代遗物。他视之为珍宝，一刻不离其身，闲时常置于掌上把玩。一天，他到了西湖边的断桥水阁，倚栏赏景，不慎将水滴掉落湖中，遍觅不着。为此，他好长一段时间悒悒不乐，形神为之凋枯。后因职位调迁，抱憾离开了西湖。三年后，他重返西湖断桥，时值湖水浅落。正当他惆怅地俯瞰湖中时，突然看到了当年失落的水滴吸子于水底出现。他跳入湖中，亲自取回心爱之物。将宝物改名为“神人狮子”，逢人便说这桩奇事。一时间，众多书画界朋友作诗赋词，此事成了当时杭州文人圈内的趣话。

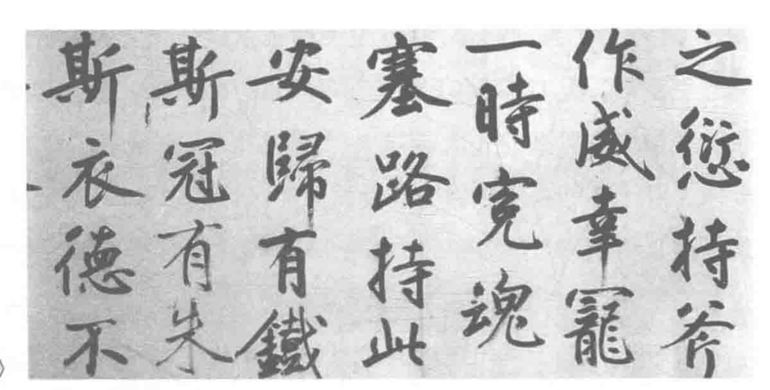
年岁渐长，鲜于枢又嫌杭州城里太闹，他要搬到一个安静的角落里去做隐士。而地处杭州西北隅的西溪，则是鲜于枢选中的最理想的栖息隐居之地。这儿离城区不太远，有陆路可从古荡、武林门入城，可乘舟沿西溪河进入西湖，这样可以满足隐居时与城内文人的交往和沟通。这儿群山环绕，花木扶疏，名园古刹散落期间，鲜于枢对环境非常满意。他买地筑屋，名之霜鹤堂。离开了官场这块是非之地，闲时弹琴会友，兴趣来了画画写字，这是一种多么适意舒心的生活！这令赵孟頫倾羡不已。赵孟頫专门为他画了一幅《西溪山居图》，画上题诗曰：

西溪先生奇崛士，正可着之岩石里。
数间茅屋破不修，中有神光发奇字。

读题画诗后感到，霜鹤堂似乎并不富丽堂皇，相反，还有些简陋。虽是陋室，唐代大儒刘禹锡怎么说来着？斯是陋室，惟吾德馨。苔痕上阶绿，草色入帘



鲜于枢《王安石杂诗卷》



鲜于枢《御史箴帖》

青。谈笑有鸿儒，往来无白丁。孔子都说何陋之有，鲜于枢和他的朋友们更不在乎困学斋是陋是华了。

隐居西溪时，鲜于枢进入了书画创作的高峰期。传世的书法作品还有《临神仙起居帖》、《苏轼海棠诗卷》、《李愿归盘谷序》、《大字诗赞》、《唐诗草书卷》、《杜诗卷》、《韩愈进学解卷》、《王安石杂诗卷》等，其中以行书《石鼓歌》长卷为代表作品。

石鼓文，也称猎碣或雍邑刻石，是我国现存最早的刻石文字。韩愈与韦应物的《石鼓歌》都认为是周宣王时期的刻石。石鼓文系唐初出土，名声不大。经韩愈与韦应物的《石鼓歌》一作，名声随之彰显，加上大书法家鲜于枢的书法，被公认为中国书法史上的稀世珍宝，后推为国宝。鲜于枢的草书《石鼓歌》用笔中锋直下，稍敛毫芒，圆劲丰润，浑雄朴茂而凝重，淋漓酣畅中蕴含着森严规矩。此卷不但是墨宝巨珍，更是书家法帖。鲜于枢行书《石鼓歌》传世有两件，其一收藏于美国纽约大都会博物馆，书于经折纸上，裱为横卷。其二收藏在国内，虽无款，而笔法圆劲雍容，挥洒自如，一望而知为鲜于枢书法成熟期之精品，且纸墨完洁，又胜大都会本一筹。此卷《石鼓歌》真迹不久前以4 200万元的天价拍出，足见鲜于枢书法的收藏价值。

有元一代的复古尚古，有对前朝古法古意一蹶不振的复兴，有华夏士人向入主中原的蒙古人展示自己的学识修养的潜意识，也有审美趣味从宋人的尚意转为尚法尚则。鲜于枢论书崇尚魏晋便是很自然的了。鲜于枢跋右军《眠食帖》是1286年，跋《祭侄文稿》为1287年，跋定武本《兰亭序》为1289年，跋神

龙本《兰亭序》为1294年，也就是说鲜于枢崇尚魏晋人的古法古意，都比赵孟頫的兰亭十三跋（1310年）早了许多。他的许多思想直接影响了赵孟頫。元初书法领域复古思潮的提出，不是一个偶然现象，它是书法发展回归传统的必然要求。鲜于枢的书学思想表面看没有什么惊人之处，甚至还比较分散，不成系统。但其精髓却与赵孟頫的“用笔千古不易”没什么区别。只是鲜于枢的提法过于笼统，不如“用笔千古不易”来得有概括性罢了。

鲜于枢终老于杭州西溪。20世纪80年代末，鲜于枢的墓在北高峰阴的苗圃被发现，里面仅有他的名印、玉器及砚台等物。

第二节　松雪道人赵孟頫

自从登上官船，自从大船横渡太湖，吴兴渐渐地消失在水平线以下的那一刻起，赵孟頫的心情就没有平静下来。看船上其他人或品茗观景，或下棋博弈，赵孟頫想看书，但打开书卷又看不进去。行台侍御史程钜夫坐到赵孟頫对面，喝着茶就聊起天来。程钜夫劝赵孟頫不必担心，说当年兵败，自己被押入大都（今北京）当人质时也曾害怕过。程钜夫讲了个故事，说他被问及会写字么，他当着忽必烈的面一口气挥写了二十来纸，当即令满朝蒙古族王公大为叹服。程钜夫说当今皇上求贤若渴，他那点本事都让蒙古人佩服，更何况赵孟頫你是有真才实学的，书法写得这么好，你一定会很快得到重用的。时人怎么评说暂且不管，只要自己立身正直，为国为民办些好事实事就行了。赵孟頫听了心情宽慰了些，想就凭着程钜夫为官的贤名和在文坛的声誉，凭着他上门游说的诚挚，自己才同意出山的。赵孟頫知道自从蒙古人入主中原后，书写诏书律令都用蒙古文，受到汉族官员和百姓的抵触。是程钜夫



赵孟頫像

赵孟頫《胆巴碑》

建议忽必烈要使用两种文字，并奏请要多启用汉族士人。忽必烈听取了这两条建议，派程钜夫到江南搜访前朝遗逸时，特地说："朕早就听说赵孟頫人才出众，程爱卿一定要将他请来大都。"程钜夫遍访江南，除请到赵孟頫外，又举荐了余恁、万一鄂、张伯淳、胡梦魁等二十余人同时进京。可赵孟頫的身份与他们不同，他是前朝的皇亲后裔，他担心的是马背英雄忽必烈能容得下自己么？

赵孟頫自幼聪敏，读书过目成诵。十四岁时，赵孟頫便担任真州司户参军，他把这个职务看做是报效朝廷的机会和实现抱负的起点。但南宋王朝其时已如大厦将倾，朝不保夕。随着南宋的灭亡，赵孟頫不得不闲居家中，精研学问，沉浸于诗文书画之中。当时的赵孟頫已然是吴兴一带杰出的青年才俊了，最先推荐赵孟頫出山的是吏部尚书夹谷，他力推赵孟頫为翰林国史院编修官。然而这时的赵孟頫却无心在元朝做官，他婉言谢绝了夹谷的推荐。他在《赠别夹谷公》这首诗中写道："青青蕙兰花，含英在林中。春风不批拂，胡能建幽心。"赵孟頫借山中静静开放的蕙兰花婉转地表达了自己宁愿闲居于山林、也不愿出去做官的心情。然而几年之后，赵孟頫却改变了初衷，他没有能像蕙兰花那样静静地



茅亭松籁图

在深山中开放，最终还是做出了出山的选择。

事情看起来似乎不错。一行人抵达大都后，朝廷均一一安排了合适的职位。赵孟頫立即受到元世祖的接见。元世祖赞赏赵孟頫才气英迈，神采焕发，惊呼为“神仙中人”，给予种种礼遇，马上被任命为从五品的兵部郎中。赵孟頫则表示：“士少而学之于家，盖亦欲出而用之于国。”此时的他决心要用自己的所学到的知识来报效国家了。由于程钜夫推荐南人出仕的措施得以实施，亦由于忽必烈采取了礼贤士人、兴儒重文的国策，大大缓和了蒙汉之间的民族矛盾，也使蒙古人逐渐接受了汉人的文化。后来元朝能恢复科举、编修图书、开设学馆等兴教重文的各项事业，莫不都与程矩夫和赵孟頫等汉族官吏积极建议和推进有关。



松雪斋图书印

赵孟頫（公元1254—1322年），字子昂，号松雪，又号松雪道人等，吴兴（浙江湖州）人。赵孟頫出身于宋朝宗室，是宋太祖赵匡胤十一世孙。他虽为贵胄，但生不逢时，青少年时期即在坎坷忧患中



牧马图

度过。他的父亲赵与告官至户部侍郎兼知临安府浙西安抚使，善诗文，富收藏，给赵孟頫以很好的文化熏陶。但赵孟頫十一岁时父亲便去世了，家境每况愈下，度日维艰。南宋灭亡后，归故乡闲居，闭门读书十年。赵孟頫对书法、绘画、刻印和诗词歌赋都下了极大的功夫。他知道以自己前朝遗少的身份是很难见容于当朝的，他想自己很可能就在吴兴乡下做个隐士，靠卖字鬻画聊度一生了。可程钜夫的到来改变了一切。他开始在出仕还是隐居之间摇摆，夫人管道升是反对他出仕元朝的，可他后来还是走出了家门。度日维艰只是托词。前朝贵胄再破落，在湖州也还是个大地主，衣食住行是没有问题的。赵孟頫觉得，是他体内流淌着的要建立一番功业的血液和对新朝的希望让他登上了北行的官船。

忽必烈喜欢赵孟頫抑或是真心的，时方立尚书省，命赵孟頫草诏颁天下，帝览之，喜曰："得朕心之所欲言者矣。"后来赵孟頫接连办了几件好事，如以绢计银，革除驿站弊端，巡视诸省按法行事，不笞一人等等。丞相桑哥阴言赵孟頫是宋宗室子弟，不宜使近左右，世祖不听。忽必烈尝问叶李、留梦炎优劣，赵孟頫对曰："梦炎，臣之父执，其人重厚，笃于自信，好谋而能断，有大臣器。叶李所读之书，臣皆读之，其所知所能，臣皆知之能之。"帝曰："汝以梦炎贤于李耶？

赵孟頫《心经》彩

梦炎在宋为状元，位至丞相，当贾似道误国罔上，梦炎依阿取容。李布衣，乃伏阙上书，是贤于梦炎也。汝以梦炎父友，不敢斥言其非，何赋诗讥之？”赵孟頫所赋诗，有“往事已非那可说，且将忠直报皇元”之语，帝叹赏焉。赵孟頫退朝后谓奉御彻里曰：“帝论贾似道误国，责留梦炎不言。桑哥罪甚于似道，而我等不言，他日何以辞其责！然我疏远之臣，言必不听，侍臣中读书知义理，慷慨有大节，又为上所亲信，无逾公者。夫损一旦之命，为万姓除残贼，仁者之事也。公必勉之！”彻里乃于朝堂上具陈桑哥奸贪误国害民状，辞语激烈。忽必烈大怒，谓其毁诋大臣，失礼体，命左右批其颊。彻里辩愈力，且曰：“臣与桑哥无仇，所以力数其罪而不顾身者，正为国家计耳。苟畏圣怒而不复言，则奸臣何由而除，民害何由而息！且使陛下有拒谏之名，臣窃惧焉。”于是世祖大悟，即命三百羽林往籍桑哥家，得珍宝如内藏之半。

忽必烈每见赵孟頫，必从容语及治道，多所裨益。世祖问：“汝赵太祖孙耶？太宗孙耶？”赵孟頫曰：“臣太祖十一世孙。”帝曰：“太祖行事，汝知之乎？”



神骏图

赵孟頫说不知。世祖说："太祖行事，多可取者，朕皆知之。"赵孟頫自念久在上侧，必为人所忌，力请补外。至元二十九年（公元1292年），出同知济南路总管府事。时总管阙，赵孟頫独署府事，政务清简。三年后忽必烈去世，成宗修《世祖实录》，赵孟頫被召回京城。已入仕元朝八年的赵孟頫深知朝廷内部矛盾重重，书成便借病乞归，终于获准返回阔别多年的故乡吴兴。

赵孟頫在江南闲居四年，写字作画时充满了闲情逸致。他时常到山清水秀、人文荟萃的杭州浏览，又常与鲜于枢、仇远、戴表元、邓文原等四方才士雅聚于西子湖畔，谈艺论道，挥毫遣兴。在书法实践中，他极力推崇东晋书圣王羲之，他认为，王羲之能够总百家之功，极众体之妙，而达到尽善尽美的艺术境地。赵孟頫以魏晋法度为书法艺术的理想境界，他说古法终不可失，得古法者品位自然就高。所以说如果元代的书法潮流是复古，而高举复古大旗的这个人就是赵孟頫。

大德三年（公元1299年），赵孟頫被任命为集贤直学士行江浙等处儒学提举。官位虽无升迁，但此职不需离开江南，与文化界联系密切，相对儒雅而闲适，比较适合赵孟頫的旨趣。他一直干了十一年。

这期间赵孟頫创作了大量的书法和绘画作品。在他的熏陶下，赵氏一家均



赵氏书印

善绘画，其中以他的妻子管道升和次子赵雍艺术成就最高。管道升，字仲姬，擅长梅、兰、竹，也精通书法。传说她临赵字非常神似，连赵孟頫本人都分辨不出来。赵雍继承家学，山水、人物、鞍马、兰竹，各种题材兼备。尤以人、马最为擅长，其画法工整细秀，风格古雅。某次，管道升受人之邀，在湖州瞻佛寺殿的东壁作一幅巨画。只见她用飞白勾皴画土坡上的一块巨石，只寥寥数笔，却神形毕现。并在石块的前、后、左、右画上了数竿修竹，高有三四尺，亭亭玉立，使人望去，清风徐来。整幅画用笔纯熟洒脱，纵横苍秀，绝无妇人之态。赵孟頫出仕元朝后她深知丈夫的内心痛苦，曾填词劝慰说："人生贵极是王侯，浮名浮利不自由。争得似，一扁舟，吟风弄月归去休!" 她认为富贵名利都不及自由更可宝贵。赵孟頫显然也意识到了这一点，感慨地在诗中写道："唯余笔砚情犹在，留与人间做笑谈。"

也许是官运亨通，也许在宦游中遇到了某位红颜知己，赵孟頫在年近半百的时候，萌生了纳一个小妾的念头。他做了一首词寄给管道升，词中写道："我为学士，尔做夫人。岂不闻陶学士有桃叶桃根，苏学士有暮雪朝云？我便多娶个吴姬越女，无过分。"管道升看后回了一首著名的《我侬词》，她写道："把一块泥，捻一个侬，塑一个我。将咱俩个，一起打破，用水调和，再捻一个尔，再塑一个我。我泥中



松荫会琴图

有尔，尔泥中有我，我与尔生同一个衾，死同一个椁！”赵孟頫读后哈哈一笑，从此再也不提纳妾的事。

至大三年（公元1310年），赵孟頫的命运发生了大变化。皇太子爱育黎拔力八达对他发生了兴趣，召他进京，拜他为翰林侍读学士，知制诰同修国史。次年五月，太子即位，是为仁宗。他登基后不久，立即将赵孟頫升为从二品的集贤侍讲学士和中奉大夫。延祐三年（公元1316年），仁宗又将他晋升为翰林学士承旨、荣禄大夫，官居从一品。至此，赵孟頫的政治地位达到了一生中的顶峰。

元朝初年，赵孟頫得到程钜夫的举荐，起家为兵部郎中。及程钜夫为翰林学士承旨，求致仕去。赵孟頫代之，退朝后先往程钜夫家拜谢，而后入翰林院，时人以为衣冠盛事。六年后，赵孟頫得请南归。仁宗遣使赐衣币，请书《孝经》。至治二年六月，赵孟頫在家乡无病而卒，年六十九。追封魏国公，谥文敏。

赵孟頫是元代最有影响的书法家。《元史》本传讲，“孟頫篆籀分隶真行草无不冠绝古今，遂以书名天下。”据明人宋濂讲，赵氏书法早岁学“妙悟八法，留神古雅”的思陵（即宋高宗赵构）书，中年学“钟繇及羲献诸家”，晚年师法李北海。此外，他还临摹过北魏的定鼎碑及唐虞世南、褚遂良等人。于篆书，他学石鼓文、诅楚文。隶书学梁鹄、钟繇。行草书学羲、献，能在继承传统上下苦功夫。他是集晋、唐书法之大成者，同时代的书家对他十分推崇，后世有人将其列入楷书四大家“颜、柳、欧、赵”。

赵孟頫能在书法上获得如此成就，是和他善于吸取别人的长处分不开的。


斗茶图

尤为可贵的是宋元时代的书法家多数只擅长行、草体，而赵孟頫却能精究各体。后世学赵孟頫书法的极多，他的字在朝鲜、日本也非常风行。赵孟頫在中国书法艺术史上有着不可忽视的重要作用和深远的影响力。他在书法上的贡献，不仅在他的书法作品，还在于他的书论。他有不少关于书法的精到见解。他认为："学书有二，一曰笔法，二曰字形。笔法弗精，虽善犹恶；字形弗妙，虽熟犹生。学书能解此，始可以语书也。"在临写古人法帖上，他指出了颇有意义的事实："昔人得古刻数行，专心而学之，便可名世。况兰亭是右军得意书，学之不已，何患不过人耶。"这些都给予我们重要的启示。

赵孟頫书法的温雅秀润是前无古人的，后人称其"肉不没骨，筋不外透，虽姿媚溢发，而波澜老成，譬之丰肌玉环，作霓裳舞，谁不心醉？"赵孟頫书法是秀润之美的典型，如同王羲之书法的中和之美、颜真卿书法的气格之美一样，是无与伦比的。

赵孟頫是无力改变现状的。他只能在诗文中感慨人世的艰难了。"功名亦何有，富贵安足计？唯有百年后，文字可传世。譬溪春水生，必志行可遂。闲吟渊明诗，静学右军字。"这时的赵孟頫能够静下心来读一读古人的诗文，能够心慕手追魏晋书风，寄情于书法艺术，已经成为赵孟頫摆脱内心痛苦的精神寄托了。尽管如此，痛苦而压抑的心态依然伴随着他的一生，使赵孟頫成为一个悲剧人物。但正是由于赵孟頫的出现，元代的书画风气发生了巨大的变化。蒙古大汗的铁骑征服了南宋，赵孟頫则以其优秀的文化艺术征服了大汗的子孙。

明人王世贞曾说："文人画起自东坡，至松雪敞开大门。"这句话基本上客观地道出了赵孟頫在中国绘画史上的地位。如果说，唐宋绘画的意趣在于以文学化造境，而元以后的绘画意趣更多地体现在书法化的写意上。赵孟頫在其间起到了桥梁作用。如果说元以前的文人画运动主要表现为舆论上的准备，元以后的文人画运动以其成功的实践逐步取代宫廷画师之画作而成为画坛的主流，那么，引发这种变化的巨擘仍是赵孟頫。



孟頫

作为一位承前启后的大家，赵孟頫具有以下几方面突出的成就：一、他提出“作画贵有古意”的口号，扭转了北宋以来古风渐湮的画坛颓势，使绘画从工艳琐细之风转向质朴自然。二、他提出以“云山为师”的口号，强调了画家的写实基本功与实践技巧，克服“墨戏”的陋习。三、他提出“书画本来同”的口号，以书法入画，使绘画的文人气质更为浓烈，韵味变化增强。四、他提出“不假丹青笔，何以写远愁”的口号，以画寄意，使绘画的内在功能得到深化，涵盖更为广泛。综观赵孟頫的画迹，并结合其相关论述，可以知道，他将“古意”作为元代绘画艺术审美的标准。这个标准不仅体现在绘画上，而且也广泛地渗透于诗文、书法、篆刻等领域。

历史上每遇沧桑变易之际，文化颇易失范，人们总是以史为鉴，从古代的启示中去寻找医时救弊的良方，赵孟頫提倡“古意”的出发点亦不例外。他引晋唐为法鉴，批评南宋险怪霸悍和琐细浓艳之风；不仅如此，作为一位士大夫画家，他还一反北宋以来文人画的墨戏态度，这是十分可贵的。赵孟頫既维护了文人画的审美趣味，又摒弃了文人画的游戏态度，并在绘画的各种画科中进行全面实践，从而确立了文人画在画坛上的地位。从此，一个以文人画家为主角、以建构文人画图式为主题的绘画新时代拉开了序幕。



鹊华秋色图

在赵孟頫身后的七百多年里，他的声誉一直受到损毁。他的书法成就也一再受到贬低和忽视。他的历史贡献被打了折扣。这一切无一不和沉浸在中国文人血脉当中的儒家伦理道德规范密切相关。曾经对赵孟頫深恶痛绝的傅山，到了晚年，对赵孟頫的评价产生了根本的变化。他在《秉烛》一诗中写道："秉烛起长叹，其人想断肠。赵厮真足奇，管婢亦非常。醉起酒犹酒，老来狂更狂。斫轮余一笔，何处发文章。"傅山在深夜秉烛长叹，辗转难眠，他思念的人到底是谁呢？从诗中可以看出，这个人正是赵孟頫。不管怎么说，这时的他也许才领悟到赵孟頫把自己的理想和抱负寄托于桌上的砚和手中的笔是多么难能可贵。

理解是需要时间的。

赵孟頫是一代书画大家，经历了矛盾复杂而又荣华富贵的一生。他作为南宋遗逸而出仕元朝，由此，历史上对其书画艺术提出诸多非难。从大历史的角度考量，蒙古族是华夏民族大家庭中的一员，元朝也是中华文明史中的一个环节，说赵孟頫是"腻臣"，显然带有狭隘的民族主义感情。时过境迁，七百年后还用老眼光看待问题，观念明显是落后了。

1987年，国际天文学会以赵孟頫的名字命名了水星环形山，以纪念他对人类文明所作出的杰出贡献。

第三节　印学先驱吾丘衍

赵孟頫是从廉访使徐琰处知道吾丘衍这个人的。徐琰说某日他路过生花坊时想顺便拜访能写一手好字且能刻图章的吾丘衍，殊料遭到了冷遇。小厮替他通报了姓名，吾丘衍在楼上回应此屋年久失修，楼梯恐妨官人迈步，容在下明天回访便是。徐琰说他上当了，吾丘衍后来并未回访。能写一手好字且能刻图章，这一下让赵孟頫产生了兴趣。他派属吏微服私访，探知吾丘衍确属高士，居于生花坊的竹素山房，藏书颇富，学问精深，以卖字鬻印并课徒为生。赵孟頫决定郑重其事，以江浙儒学提举的身份正式拜访吾丘衍。如果吾丘衍果然如坊间传说的"意气简傲，不为公侯屈色，不与官家往来"，那他就以一个学人的身份与其结交。

赵孟頫是坐着马车前往的，但生花坊太窄，到了巷口他只能步行。赵孟頫边走边看，两边民宅逼仄，山墙根部生出青苔，阶沿石已磨去了棱角，中间铺着的青砖有点打滑……这生花坊乃是杭州一条极普通的小巷。待走到巷底，赵孟頫看到头门外挂着“竹素山房”的木牌，伸手推门，那门却是虚掩着的。赵孟頫走过天井时听到一片咔嚓咔嚓声。待走进堂屋一看，原来是十来个年轻人围坐在条桌边在刻印章。赵孟頫没见到有年龄大一些的人，他正想询问，屋后忽然传来悠扬的箫声。赵孟頫也不打搅在刻印的年轻人，他循着箫声往里走，从堂屋的窗格里看到后一进屋的屋脊上坐着个中年男子，双手持箫正在吹奏。待一曲吹罢，一个小厮上前施礼并询问客人是来求字还是刻印。赵孟頫递上名帖，说是来拜访吾丘衍先生的。那小厮读了名帖，打量一眼赵孟頫，让他跟着走向后屋。



吾丘衍像

箫声又响起了，赵孟頫看到那男子是对着远处那淡淡的一抹青山和西湖在吹箫。走到楼梯口时，小厮示意赵孟頫等待，自己上楼去找先生。等一曲停息，赵孟頫听得楼上说“此楼何堪富贵人登也，愿明日走谒谢！”小厮下楼转述了先生的话。赵孟頫是听徐琰说过此事的，看屋里摆着书桌，桌上文房四宝一应俱全，他提笔写一便条，大意是吴兴赵松雪今特来拜访吾丘衍先生。赵孟頫再让小厮持便条和一册《印史》上楼通报，没一会就听得楼上传来“久仰久仰”的招呼声。吾丘衍请赵孟頫上楼，一边与客人作揖让座，吩咐小厮泡茶，一边说着不知松雪先生驾到，有失远迎之类的话。赵孟頫看他脚有点跛，左目已眇，精神气色却好，容貌与言谈举止间颇有些道骨仙风。两人坐下品茶论道，话题从书法篆刻、音乐绘画直至《尚书》的今古文异同，而谈得最多的还是篆刻。当赵孟頫听吾丘衍讲述了一番印学的道理，他觉得吾丘衍是真正得获篆刻三昧之人，不由得一叠声地说应把这些感悟写下来以启蒙当代传习后世。

虽然吾丘衍和赵孟頫是两个社会阶层的人，但由篆刻作契合点，两人成了


吾衍私印

好朋友。

吾丘衍（公元1268—1311年），字子行，号竹素、贞白，别署贞白居士、布衣道士，开化（今浙江衢州）人。因其父吾谓是南宋末年的太学生，吾丘衍在十八岁时就随父寓居杭州的生花坊。从南宋皇朝覆亡到元朝的由乱而治，其间有数十年未开科举。饱学之士吾谓在杭州卖文鬻字，得暇便悉心栽培儿子。吾丘衍属于早慧一类的人物，于二十来岁就达到了学问融通的程度。由于亲身经历了皇朝的更迭，他发誓此生决不参加科举考试。

史载吾丘衍隐居于生花坊的竹素山房，整日在小楼读书无倦容。由于父亲爱书，吾家藏书既富且精，时人称他所居的竹素山房“四壁皆图书也”。在杭州的元人藏书中，吾家首屈一指，这为吾丘衍的读书和著述提供了必要的条件。吾丘衍终身不仕，自视清高，平生最佩服中唐的张志和和宋初的郭忠恕。吾丘衍还敬重李贺。李贺是中唐到晚唐诗风转变期的代表诗人。他生当韩愈、柳宗元、元稹、白居易等大诗人竞相辉煌的时代。然而后起的李贺却能在短促的一生中别开生面，自成一家。他诗歌的中心内容是诉说怀才不遇的悲愤，诗中有一股抑塞磊落之气。他以自己独特的经历和感受为诗歌抹上了一层幽婉冷艳凄戾的色彩。也许是李贺的诗拨动了吾丘衍的心弦，他亦追求那种胸次既高、神韵自别的文学境界，并在自己的诗歌创作中有所反映。

由于才高学富，由于生不适时，亦由于自身有点残疾，吾丘衍的心理有点扭曲。他既不与官府往来，亦复不将同代文人置于眼角。史载他评骘时人言辞犀利，颇多贬义，其行迹类近米芾评论前贤书家。是才高也罢是清高也罢，一个人总要依仗物质维生。随着吾谓老迈，吾丘衍觉得再也不能靠父亲养着了，他要自己养活自己。他能干些什么呢？百无一用是书生，他觉得也只能如父亲一般开馆收徒。父亲讲授的是经史，那他就讲授金石书法和篆刻吧。从此父子两人在竹素山房内各自授课，互不打扰。时人记载，吾丘衍初授课时有些特别。他经常率生徒数十人到户外活动，让生徒们席地而坐，他站着授课。课间休息时

教作舞势，或高兴时大噱，解发濡酒中为戏，群童皆肃容莫敢动。而吾丘衍左目眇，又跛右足，一俯一仰，妩媚可观。



贞白

虽居于陋巷，但酒香不怕巷子深，加之吾丘衍授课很有特色，竹素山房内常常是书声朗朗宾客不绝。若如此，吾丘衍仍不失为一位好塾师和一位在地方上小有名气的文人。只因赵孟頫的来访，让吾丘衍心有所动。从那以后，吾丘衍有数日未上屋脊吹箫，他在思量赵孟頫的建议：你应该把这些感悟写下来以启蒙当代传习后世。赵孟頫所建议的即是他平时授课的笔记，一者将书法史梳理一番，再者就是整理自己随时记录下的对篆刻艺术的感悟文字。吾丘衍虽然对这些学问烂熟于胸，可以不看书稿教授生徒，但自己一生教导的学生又能有几人呢？他觉得赵孟頫毕竟是见过大世面的人，所提建议是切实可行且功德无量的。吾丘衍于是决定重新将有关书法篆刻的文字整理一遍，重点在于总结治印的理论和实践经验。吾丘衍选了个黄道吉日开笔撰写。他先写下《学古篇 · 三十五举》的标题，定了定神挥笔写道：

> 今之文章即古之直言，今之篆书即古人平常字，历代更变，遂见其异耳。
>
> 小篆各有笔法，李斯方圆廓落；李阳冰圆活姿媚；徐铉如隶无垂脚，字下钗股稍大；锴如其兄但字下如玉著微小耳；崔子玉多用隶法，似乎不精，然甚有汉意。
>
> 李阳冰篆多非古法，效子玉也，当知之……

吾丘衍在前十七举中备列古时书体，对不同书家的不同篆书风格，抛却以人品定书品的思维定势，以审美的立场作出合乎实际的艺术判断，可谓独具只眼。吾丘衍在后十八举中则全面叙述了篆刻要旨并具有可操作性。其十八举曰：汉有摹印篆，其法只是方正，篆法与隶相通。后人不识古印，妄意盘屈，且以为法，大可笑也。多见故家藏汉印，字皆方正，近乎隶书，此即摹印篆也。王


鲁郡吾氏

球《啸堂集古录》所载古印，正与相合。凡屈曲盘回，唐篆始如此。今碑刻有颜鲁公官诰，尚书省印，可考其说。十九举曰：汉魏印章，皆用白文，大不过寸许。朝爵印文皆铸，盖择日封拜，可缓者也。军中印文多凿，盖急于行令，不可缓者也。古无押字，以印章为官职信令，故如此耳。自唐用朱文，古法渐废。至宋南渡，绝无知者，故后宋印文皆大谬……

吾丘衍得赵孟頫启发而作《学古篇 · 三十五举》，成为我国最早出现的研究印学的理论书籍。当时所能看到的古物不多，此书有一定的局限性。但吾丘衍在书中首先指出“凡习篆，《说文》为根本。能通《说文》，则写不差”。又说“汉篆多变古法，许氏作《说文》，救其失也”，这些话是相当正确的。古文字学在宋元两代陷于衰弱，吾丘衍在世时懂篆法的人极少。他的这种复古思想，对当时印学的发展具有积极意义。无怪乎《学古篇 · 三十五举》面世，学界为之欢呼。在当时及后来很长的时期内，治印者人手一册，视为经典。明代何震著有《续学古编》。清代桂馥著有《续三十五举》、《再续三十五举》等。印人以方便计，将《学古篇 · 三十五举》直接称作《三十五举》。吾丘衍被印学家推崇如此，后来又培养出了赵期颐、叶森、吴睿等篆刻名家，其开山之功由此可见。

吾丘衍居于陋巷而成就了一番事业，这基于他的自身学养，也源于忘年交赵孟頫的启发引导。可是才士从来多非命，吾丘衍的人生结局亦足以令人扼腕叹息。

吾丘衍一生不娶不仕。老父去世后，白天尚有生徒作伴，到了晚上，偌大的竹素山房便笼罩于死一般的沉寂。吾丘衍便爬上屋脊吹箫，但吹箫排解不了心头的孤独。年逾四十的吾丘衍托人买了一个酿工的孤女为侍妾。可此举惹下了祸根。原来，吾丘衍所买之女是有夫之妇，因饥荒被男方遗弃归家。中人、妾母及继父对吾丘衍隐匿了真情。之后，妾的继父以造假纸币被官方追捕，逃至杭州吾丘衍家中躲避。而所买之妾的前夫得知妻子改嫁，亦向衙门告状。不知内情的吾丘衍遭到两拨前来追缉的差役大肆辱骂，这让他感到作为士人颜面扫地，亦是一生从没有受过的奇耻大辱。吾丘衍怀着绝望的心情前往好友仇远

处，可恰逢仇远外出。吾丘衍等待许久，未见仇远归来，便取桌上纸笔留诗一首，遂投西湖自尽。

据丁申《武林藏书录》卷中记载，吾丘衍留下的绝命诗是：

刘伶一锸事徒然，蝴蝶飞来别有天。
欲语太远何处问，西泠西畔断桥边。

次日，仇远归家读诗，感到言语异常，四处寻找，在西湖边拾到吾丘衍一双鞋后，方悟诗中之意是自溺。消息传出后，吾丘衍的弟子们痛哭不已。众弟子为其招魂且作衣冠冢于西湖多宝山麓。赵孟頫得知消息，从吴兴赶往杭州吊唁吾丘衍。而在杭州的文人们亦为其英年早逝痛惜不已。

艺术史记载，吾丘衍逝世后，赵孟頫还亲自学习他的篆法并刻意推介《三十五举》。

赵孟頫虽然只比吾丘衍大十四岁，但他由于是宋宗室后裔，当着江浙两省的儒学提举，又是杰出的画家、书法家，故而在当时影响极大。赵孟頫亦喜好收集古印和创刻印章，在书画印的美学观上他崇尚“古意”，认为“若无古意，虽工无益”。赵孟頫的印学观以崇古、尊古、复古为其审美追求，但他的创作实践与他的审美追求之间存在着差距。他的篆刻作品中还明显带有唐宋印的遗风，多以朱文细笔为之，如“赵氏子昂”、“赵孟頫印”、“松雪斋”等印，除了章法不尽合理，再者就是刀法尚不熟练。然而，赵孟頫的篆刻与书画之审美追求是一致的，尤其是与书法的追求，即“开中和恬适之致”。由于赵孟頫在文坛艺坛处于执牛耳的地位，他的审美追求对后世的影响甚远，他的“圆朱文”印得到文人的相互仿效。

而吾丘衍恰巧相反。他布衣一生，身处陋巷，又眇左目跛右足，但操行高洁，好古博雅，隐居授徒，不求荣进，四方之士相倾慕者络绎不绝。吾丘衍交友不以身份高低贵贱为取舍，不合己意者便拒之门外，不与流俗争妍巧。客人来访，须先由僮仆


布衣道士

通报，得允许后方能登楼，迎送客人均不下楼。同时代的虞集谓其："处士吾子行小篆精妙，当代独步。书此诸铭尚友古人之志，盖不止秦唐二李间也。"（《道园学古录 · 题吾卫小篆卷》）吾丘衍在篆刻史上是一位承前启后的人物，也是元代印坛上尚古理论的主要倡导者之一。他在《学古篇》中倡导的"古法"直指秦篆汉隶，上溯三代，成为其尚古理论的主要支点。出于对印学的关心，使他在书法理论上自然对篆书的研究更为深入，应当说在这些方面的认识与阐述的确不凡。

吾丘衍与赵孟頫一样，也主张"印宗汉魏"，但他反复强调《说文》的重要性，自己的用印也多为仿汉印形式。因此他倡导的风格比赵孟頫要宽泛许多，又被他的弟子吴叡、朱珪、吴志淳等人向后世承传。吾丘衍的印风代表了篆刻艺术发展的主流，他亦因著有《三十五举》而成为中国篆刻史上印学研究的先驱。

第四节　大器晚成的黄公望

黄公望为著名山水画家，与倪瓒、吴镇、王蒙合称"元四家"。晚年作品追求神采、气韵，将诗书画融为一体，不重形似，笔法简练精到，笔意深远苍茫，峰峦浑厚，气势雄秀。传世作品颇多，其《富春山居图》卷之《剩山图》藏浙江省博物馆，其"无用师卷"藏台湾故宫博物院。《道藏》收入其阐述全真派内丹原理和功法的《纸舟先生全真直指》一卷、《抱一函三秘诀》一卷外，尚有《大痴道人集》、《画山水诀》等。


黄公望像

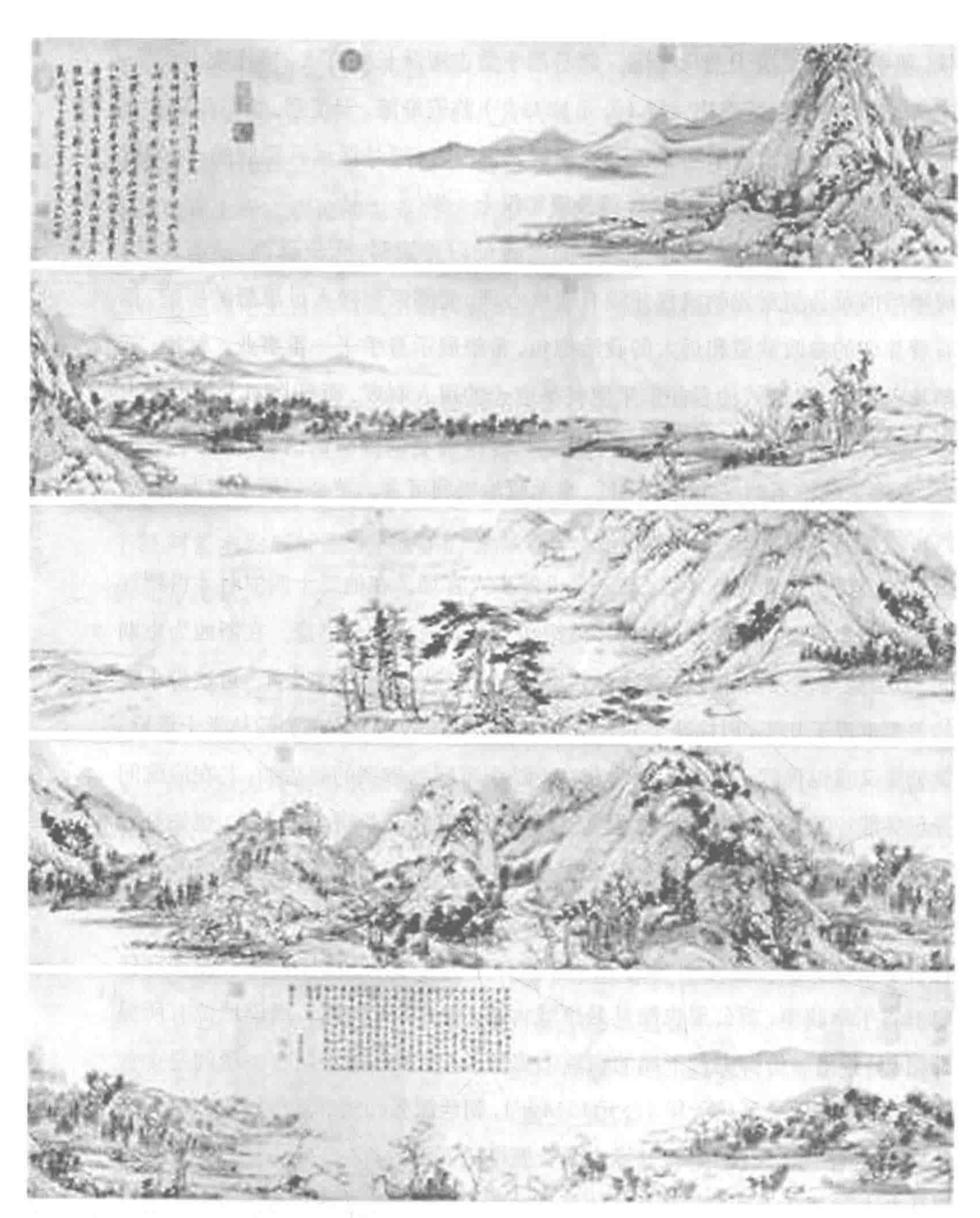
黄公望（公元1269—1354年），本姓陆，名坚，平江（今江苏常熟）人氏，后过继给永嘉（今浙江温州）黄氏。其父年九旬时方立嗣，见陆坚，乃云："黄公望子久矣"，于是改姓黄，名公望，字子久。黄公望出生于南宋度宗咸淳四年（公元1268年），时值奸相贾似道专

权，朝中大事，尽决于贾氏私宅。忽必烈率蒙古军队长驱直入，接连攻占武昌、安庆、扬州。宋恭帝德祐元年（公元1275年）临安沦陷，宋恭宗、嫔妃和文武官员悉数被掳。纷繁的军国大事于少年黄公望而言，那是遥远且朦胧的，如同村翁在说隋唐故事。南宋灭亡时，黄公望年仅十一岁。

据夏文彦的《图绘宝鉴》记载，黄公望幼习神童科，天资孤高，少有大志。成年后的黄公望对元朝政权并没有逆反心理，受儒家积极入世思想的影响，他有着热切的参政欲望和远大的政治抱负，希望展示身手干一番事业。然而，元朝建立初期，贵族统治者并未采取科举取士的用人制度，而是将国人分为蒙古人、色目人、汉人和南人四等。蒙古人地位最高，掌握统治权，色目人和汉人次之，原南宋统治下的汉人地位最低，毫无政治权利可言。黄公望属于南人，若想做官须先从小吏做起，而且必须有人引荐。

黄公望虽自幼享有才名，却一直没能步入官场。在他二十四岁时才得到江南浙西道肃政廉访使徐琰的赏识，被招纳入幕府充当一名书掾。在浙西为吏期间，黄公望与友人杨载等常漫游于苏州、杭州一带，并以诗酒唱酬。可这份小吏的差事也没干几年，因徐琰于元大德三年（公元1299年）入京为翰林学士承旨，黄公望又重返民间。他最大的收获在于结识了回乡省亲的赵孟頫，并在应酬间开玩笑般说欲拜师学艺。赵孟頫见这后生天资聪颖又长得一表人才，也如开玩笑般应承下来，孰料一语成谶，黄公望果然走上了画家之路，这是后话。

只因黄公望办事干练，且颇具才情，至大四年（公元1311年），他得到江浙行省平章政事张闾的赏识，被任用为书吏。皇庆元年（公元1312年），张闾调任中书省平章政事，黄公望也随其赴京城大都（今北京）任职。虽说地位有所提升，仍只获得一份御史台下属的察院书吏的差事，经理田粮杂务。张闾是个贪官，人称"张驴"。延祐元年（公元1314年），朝廷派张闾经理江南田粮。张闾到任后"贪刻用事，富民黠吏，并缘为奸"，搞得民不聊生，盗贼并起，并且"以括田逼死九人"，朝廷于延祐二年（1315年）九月将张闾逮捕下狱。黄公望因为是张闾的书吏，好多文书账目皆出于其手，故也被牵连下狱，时年四十来岁。而恰恰就在这时，元朝举行了第一次开科取士，黄公望的好友杨载就是这一科的进士。热衷于功名仕途的黄公望却因身陷囹圄而失去了这次非常难得的机会，这对他



富春山居图

来说是一次沉重的打击。

黄公望出狱时四十七岁。俗话说五十而知天命，经过这么多的不幸遭遇，黄公望应该明白世事难料和官场险恶的道理，然而他还是没有彻底放弃对仕途的期望。出狱后，他曾寄居好友杨载处，通过杨载结识了时任松江知府的汪从善，希望得到提携，但未有结果。人总要靠技艺维生，黄公望年轻时就"通三教，旁晓诸艺"，在狱中又仔细研究了命相与文字学……一连串的挫折加强了他的宿命思想，这期间在杭州和松江一带卖卜为生，又撰写《纸舟先生全真直指》和《抱一函三秘诀》各一卷，阐述道教全真派内丹原理和功法，后被收入《道藏》。这些算不得什么。或许上苍派他来这世界就是画画的，或许是人生与艺术的双向选择，黄公望浪迹江湖时感受到了山水之美，他产生了要将所见所闻画下来的冲动。这真是中国绘画之大幸。

黄公望早年醉心于仕途，自幼即负才名，旁通诸艺，书画方面也有一定的造诣。黄公望学画大约始于元大德三年（公元1299年），可是对画艺的领悟似乎并不高明，年过四十还"自感专心用力，而未有得"。他早年的画"画法苍老，唯失于韵"，为此他必须大量临摹古人名作。然而他"家无担石"，早年又混迹宦途，谈不上有什么收藏……可他交游广泛，阅历深厚，如当初结交权贵一般去结交四方名门望族。这些豪富家收藏的历代书画名迹成了黄公望临习的范本，使他得以扩展艺术视野，提高艺术品位。从唐代的王维、李思训、卢鸿、李昭道、项容，五代的荆浩、关仝、董源、巨然、黄荃，到宋代的范宽、李成、王诜、郭熙、米芾、赵令穰等，这些人的作品他都曾悉心摹习过。从这个角度看，是这些豪门巨富在经济和艺术等方面帮助了黄公望，也是他艺术水平提高和艺术风格形成的一个非常重要因素。黄公望五十岁后画艺精进，颇受时人赞赏，亦为官僚豪富所赏识，成为倪瓒、曹知白等人的座上客。

黄公望学画以董源为基础，广取博采，而后参以己意，逐步形成了"山川浑厚，草木华滋"的艺术风格，被人们称为"大痴本色"。黄公望是个博学多才之士，他深究古代画学，他的画风并不仅此一种，他的画设色浅绛者为多，青绿水墨者为少。吴升评《九峰雪霁图》云："创前人所未造，示后人以难摹，尤妙在生面独开，仍不露自家墨法。"黄公望有许多"不露家法"的作品，是一个具有多种



富春山居图局部

艺术面貌的画家。他的艺术成就的取得，与他在画坛中的广泛交游有密切的关系。一些年长艺高的前辈画家直接给他以指授，一些年龄相仿的画家也给他以启发和帮助，特别是元初画坛巨匠赵孟頫对他的影响尤其深刻，王蒙、倪瓒等同辈画家对他的影响也不小。

在卖卜、作画、交友、游览的过程中，黄公望对社会现实逐渐加深了了解。他在绘画方面的名气越来越大，凭着较高的画名，他受到了许多喜欢附庸风雅的官僚地主的欢迎，也得到了其他画家的敬重。奋斗了半生未能取得的社会地位和名望在仕途无望时获得，这一意外收获使黄公望幡然醒悟，从此断绝仕途之念，开始了真正的画家兼隐士的生涯。他于天历二年（公元1329年）和倪瓒一起拜金月岩为师，加入了全真教，道号"一峰道人"，易名"苦行"，又号"大痴"。所谓全真，实为"盖屏去妄幻，独全其真之意也"。全真教始创于南宋孝宗乾道三年、金世宗大定七年（公元1167年），原是一个拒不仕金、逃避现实的汉族文人社团，加入者大都是既有名望、又品格高洁的人物，所以颇具影响力。道士可免除赋税差役，又可蓄发营地，合法地享受常人之乐。各种道官都有一定的品位，且与世俗官员的级别相同，所以"海内名士，寺据者十八九，富埒王

侯”。道教从业人员形成了一个特殊阶层，而一些世俗地主也托名带田入寺，名人硕儒也与道士往来密切。黄公望的朋友中，倪昭奎、杨维桢、张雨、方从义等都先后加入全真教。尽管他们入教的原因各不相同，但都产生了很大的社会影响。黄公望加入全真教后不再空想，与金蓬头、莫月鼎、冷启敬、张三丰等人为师友，成了一个彻底的道教徒。他认真修行，并在苏州等地设立三教堂——即道、佛、儒三教合一的寺院，但仍以新道教即全真教为骨干，积极宣传全真教义。此间他以教授弟子为生，正如明人刘凤《续吴先贤赞》所记：“黄道士往来吴越间……教授弟子，无问所业，谈儒、墨、黄、老……”元人陶宗仪所著《辍耕录》记载：“其徒弟沈生，狎近侧一女道姑。同门有欲白之于师，沈惧，引厨刀自割其势（男性生殖器），几死。”这件事可印证他对弟子的品行要求极严。《辍耕录》还收有他为课徒而写的《写山水诀》，首句便要求“学者当尽心焉”，最后警戒学生作画大要是去“邪、甜、俗、赖”四个字。

黄公望亦道亦俗，这还是他全心全意登上画坛前的过渡。

黄公望从事绘画，且以画山水为主，基本上过着云游的生活，这是全真教的教规之一。经常悠游于名山胜水之间，为他创作山水画提供了丰富的素材和灵感，同时也促进了他写实山水画风的形成，他的画作大多数是基于自己所见过的真山真水。王逢在《奉简黄大痴尊师》诗中写道：“十年淞上筑仙关，猿鹤如童守大还。”可知黄公望曾在松江居住十年以上，但所居并不固定，更多的是云游在外。他的《芝兰室图》就是寓居云间（松江的别称）玄真道院时画成的。五十六岁后，黄公望尝于泰定年间（公元1324—1327年）游吴地华山并画了《天池图》。高启在《凫藻集》卷四《题天池图》小引中记云：“吴华山有天池石壁……元泰定间，大痴黄先生游而爱之为图，而池之名益著。”天池山在今江苏吴中区藏书乡境内，在苏州西约三十华里。当地人谓山的东坡为华山，至今长松夹道，十分幽静。黄公望在六十岁前后及七十七岁时多次与朋友一起荡舟太湖，且喜吹铁笛。杨维桢《跋君山吹笛图》有云：“予往年与大痴道人扁舟东西泖间，或乘兴涉海，抵小金山，道人出所制小铁笛……”

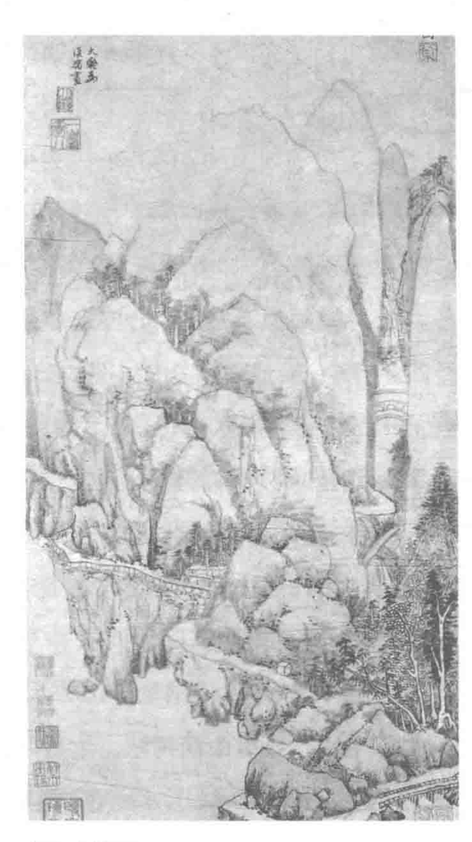
晚年的黄公望思想趋于空寂。他有时在荒山丛林中，有时在湖桥上独自枯坐。李日华在《六研斋笔记》中记述：“黄子久终日只在荒山乱石、丛木深筱中



丹崖玉树图

坐，意态忽忽，人莫测其所为。又居泖中通海处，看激流轰浪，风雨骤至，虽水怪悲诧，亦不顾。”鱼翼在《海虞画苑略》中记载：“子久尝于月夜棹孤舟，出（常熟）西廓门，循山而行。山尽抵湖桥，以长绳系酒瓶于船尾。返舟行至齐女墓下，率绳取瓶。绳断，抚掌大笑，声振山谷。人望之以为神仙尔。”或“隐居小山（今常熟虞山附近），每月夜，携酒瓶坐湖桥，独饮清吟。酒罢，投瓶水中，桥殆满”……黄公望经常在外游历，饱览吴地的山山水水，直至白发苍苍的暮年。《杨仲弘诗集》卷四十五《再用韵赠子久》中描述黄公望的晚年生活：“尘埃深灭迹，霜雪暗盈头。始见神龟梦，终营狡兔谋。雪埋东郭履，月满太湖舟。急景谁推究，流年孰唱酬？……”可见他在“霜雪暗盈头”的时候还在太湖一带漫游。

经过多年的积淀，储万千丘壑于胸中，黄公望下笔时举重若轻，挥洒自如。据明人张泰阶《宝绘录》所记，黄公望的好友翰林学士承旨危素家藏宋纸二十方，从不示人，认为非大痴笔不足以当之。至顺元年（公元1330年）黄公望六十二岁时，危素以此二十纸嘱其作画。黄公望“沉心构思，至于竟夕，未能数笔。偶以心事作恶，经月弃去”，以至“淹滞六载”。此项创作旷日持久，直到至元元年（公元1335年），黄公望才开始命笔。至正三年（公元1343年）才陆续画成《柳市桃源》、《春林列岫》、《江深高阁》、《雪山旅思》等二十幅。这一组作品清雅秀润，笔法精妙，是黄公望的早期杰作，也是他山水画创作的第一个高峰。然而，黄公望虽然寻山问水，探奇历胜，触景会心，笔端生意勃勃，但自感有所未殆，他感到还缺乏赵孟頫所要求的古意。从



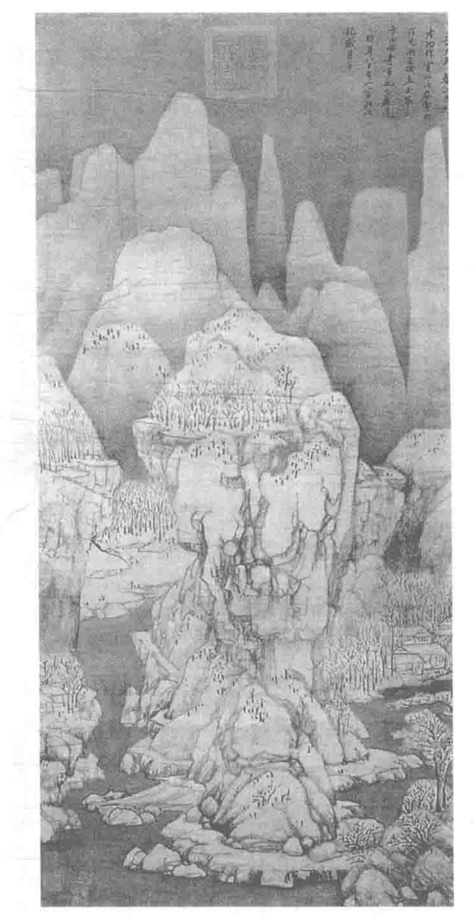
富春大岭图

七十一岁起，黄公望又作仿古画二十幅，至他七十五岁方成，自题曰："……晋唐两宋名人遗笔，虽有巨细精粗之不同，而妙思精心，各成极致。余见之不忍释手，迨忘寝食，间有临摹必再始已，此学问之吃紧也。……非景物不足以发胸襟，非遗笔不足以成规范，是二者，未始不相须也。"半年后危素来访，见画爱不释手，黄公望悉数相赠。

七十三岁后是黄公望的一个创作高峰。他作《层峦晓色图》，倪云林题曰："上溪山水也自佳，黄翁摹写慰幽怀。若为胜载乌程酒，直到云林叩野斋。"此图画法潇洒，诗句清雅，堪称合璧。这一年他开始作《为顾善夫八幅》，并于七月在杭州青莲方丈处作《山水》赠故友王若水。此外，黄公望又作浅绛山水《天池石壁图》。同年，他自题追忆董源笔法而作的《夏山图》："今老甚，目力昏花，又不复能作矣。"所以他抓紧时间作画。同年五月，他寓云间玄真道院，读陆象山《玉芝歌》，作《芝兰室图》；七月，作《秋林烟霭图》；九月，于江上亭作《浅绛山水轴》；十月，完成《为顾善夫八幅》并题"……书，心画也；画，心华也。苟不惬意，徒兀兀搦管终日，而一无所得。以故余之作画也，稍有恶瘴萦心，遂弃去，若此册，悉于闲中所作，亦不敢谓为得意，然孰视之，颇有生色……"

黄公望七十八岁时，应同门师弟无用禅师的邀请来到浙江，在饱览了富春江山钓滩之胜后，择日于南楼作画。因他经常外出写生，故历时三四载未得完备。无用禅师似不放心，怕被人夺爱，便请黄公望在画中题文，明确归属。历经四年有余，绘成《富春山居图》长卷，此即无用师卷。图绘富春江两岸秋初景色。开卷描绘坡岸水色，远山隐约，接着是群峰争奇的山峦。其林峦蜿蜒，平岗连绵，江水如镜，境界开阔辽远，雄秀苍莽，简洁清润。凡数十峰一峰一状，数百树一树一态，可谓变化无穷。其山或浓或淡，都以干而枯的笔勾皴，疏朗简秀，清爽潇洒，远山及洲渚以淡墨抹出，略见笔痕。水纹用浓枯墨勾写，偶加淡墨复勾。树干或两笔写出，或没骨写出，树叶或横点，或竖点，或斜点，勾写松针，或干墨，或湿墨，或枯笔。山和水全以干枯的线条写出，无大笔的墨，惟树叶有浓墨、湿墨，显得山淡树浓。远处的树有以浓墨点后再点以淡墨，皆随意而柔和。接着是茫茫江水，天水一色，最后则高峰突起，远岫渺茫。山间丛林茂密，点缀村舍、茅亭，水中则有渔舟垂钓。山和水的布置疏密得当，层次分明，大片

的空白，乃是长卷画的构成特色。笔墨上显然取法董源、巨然，但更为简约利落。山石的勾皴用笔顿挫转折，随意而似天成。将近二十厘米的长披麻皴枯湿浑成，功力深厚，洒脱而极富灵气，洋溢着平淡天真的神韵。全图用墨淡雅，仅在山石上浅染一层极淡墨色，并用稍深墨色染出远山及江边沙渚、波影，只有点苔、点叶时用上浓墨，但已足以醒目。这是一幅浓缩了画家毕生追求、足以标榜百代之作。无怪乎董其昌见了惊呼："吾师乎！吾师乎！一丘五岳，都具是矣！"



九峰雪霁图

《富春山居图》足以代表黄公望一生绘画的最高成就。后世的画家对此图评价极高，有沈周、文彭、周天球、董其昌、邹之麟等的题记。邹之麟的题跋最具特色，文为："知者论子久画，书中之右军（王羲之）也，圣矣。至若《富春山居图》，笔端变化鼓舞，又右军之《兰亭》也，圣而神矣。"此画卷在清朝初年为收藏家吴正志所得，后传其子吴洪浴。吴洪浴爱画如命，临死前曾令家人将其殉之于火，幸被侄子吴真度从火中抢出，但已被烧成两段。清乾隆时此画入藏内府，著录于《石渠宝笈三编》。当时社会上摹本有十余种之多。乾隆在见到此本之前，曾得摹本，认为真迹，并在画卷上题字。真本得到后，乾隆反复揣摩，却被鉴定为赝品，成为画史上一则佳话。

南宋山水画之变，始于赵孟頫，成于黄公望。

继赵孟頫之后，黄公望彻底改变了南宋后期院画陈陈相因的积习，开创了一代风貌。赵孟頫托古改制，但他的绘画风格多变，其山水画早期学晋唐，多青



天池石壁图

绿设色，后期宗法董、巨、李、郭，以水墨为主，然无固定面貌。黄公望虽受赵孟頫的影响，但他专意于山水画，且更多地学习董源、巨然，所作水墨纷披，苍率潇洒，境界高旷，皆在赵孟頫之上。他还著有《山水诀》，阐述画理、画法及布局、意境等。他在创作风格上主张学习前人，并提出见到好山好水就随时写生，不进行被动创作。作为文人画家，黄公望更关注纯真的绘画语言。晚年的黄公望，生活旷达浪漫，常酣饮游乐。其晚年山水画作品，虽多见于七十岁以后所作，但追求神采气韵，将诗书画融为一体，不重形似，笔法简练精到，笔意深远苍茫，峰峦浑厚，气势雄秀。

黄公望的存世作品约有五十来件，其中二十余件流散在美国、日本、英国等地。黄公望的绘画在明清及近代影响极大。中国绘画史将他与吴镇、倪瓒、王蒙合称“元四家”。

第五节　吴镇的渔夫情怀

作为元代文人画家的代表，吴镇的修养是多方面的。他在诗歌、书法、篆刻、绘画等方面都取得了一定的成就。他擅长山水、梅竹、人物，但奠定他在绘画史上的地位、使他名列“元四家”之一的是他的山水画。吴镇与黄公望、倪瓒、王蒙等许多山水画大家均提倡墨戏、士气、逸气，从而创造了极富特色的文

人山水画，使元代画坛大放光彩。吴镇个人的品行和操守也令后世文人敬仰并口口传颂。


吴镇像

吴镇（公元1280—1354年），字仲圭，别号梅花道人，浙江嘉兴人。据《义门吴氏宗谱》记载，吴镇的先人在宋代不乏重臣，三世祖吴延祚是参与宋太祖“陈桥兵变”后创建北宋的开国元勋。吴家有六人在《宋史》中立传，有九人在正史中载入事迹。吴镇的祖父吴泽，字伯常，在南宋理宗朝时是一名抗金将领。吴镇的父亲吴禾，字君嘉，为人言行端正，曾出任过品位不高的承信郎。吴镇的叔父吴森，与赵孟頫为至交，家甚富，因居澉浦，亦喜乘船出游，人号“大吴船”。吴镇是吴家的第二十世孙。按常理他应该承袭祖荫或通过科考走上仕途，可吴镇选择了隐逸生活，其中必有难言之隐。靖康之难时吴家从汴京（今河南开封）迁徙至临安，到吴镇祖父一辈定居于嘉兴魏塘（今浙江嘉善魏塘）。从武将和文官到平民百姓，从京城迁居地方，南宋政治黑暗，吴家父子不是看透了社会本质，就是曾遭遇过不公平的对待。吴镇还有一位哥哥叫吴瑱，字伯圭，《义门吴氏宗谱》记载他“征聘不赴，治别业于魏塘，名竹庄，自号竹庄老人”。从吴禾教育儿子做散逸之人看，其看透社会本质的可能要大一些。

吴镇幼承家学，由父亲启蒙。几乎与那个时代的读书郎相仿佛，吴镇很小就开始操练书法。不知是父亲的要求还是自己的喜好，吴镇学书先临习钟繇和王羲之的小楷。那仅仅是个过渡，此后他选择取法的对象是晚唐书家中不太为人熟知的辩光和尚，这可能缘于吴家的收藏。辩光俗姓吴，字登封，永嘉（浙江温州）人，是撰写记录了初唐社会大治的史学名著《贞观政要》的史学家吴兢的后裔。辩光年幼时即熟读经史文章，出家后临帖写字，妙悟前人笔法。辩光对怀素、高闲等大德高僧的书艺景仰不已，然无缘得其亲授指点，自己揣摩学习，尚觉不能尽如人意。他听说博学擅文的陆希声书法独绝且被贬官至江南豫章

(今江西南昌市)，便不顾劳顿前往拜见求教。辩光的诚意感动了陆希声，遂得草书真诀——运腕用笔之妙的“五指拨灯诀”，此后其书法面貌为之一变。据论者经验而言，学书者选择何种字帖纯属个人喜好，但吴镇后来遁入空门并自号梅沙弥，在少年时已初露端倪。辩光和尚的书迹现已无存，但依据吴镇的书风分析，其书法功底应归属于二王草书系统，尤以《十七帖》为圭臬。

吴镇并不是个文弱书生，曾练习过武术和击剑，且喜交豪侠一流人物。青年时他与其兄吴瑱共同受业于毗陵（今江苏武进）柳天骥研习易经，究天命相术之学。经过多年苦读，吴镇逐渐贯通儒、道、释三教奥义，亦逐渐养成孤傲高远的性格。《历代画家姓氏便览》说吴镇“村居教学自娱，参易卜卦以玩世”。成年后的吴镇在仕途上表现得与众不同，和“元四家”中其他三家也大异其趣。黄公望早年热衷于功名，结交了不少文人士大夫，失意后才属意于画画。王蒙青年时期也对仕途一再留恋过，又凭借和赵孟頫、赵雍、赵麟的特殊关系，结交了不少有地位的文人。倪瓒则是吴地三位首富之一，虽自己不擅理财，但由于家中殷实的赀财和丰富的收藏，也给他创造了结交文人士大夫的诸多条件。吴镇则禀性孤耿，终生不仕，曾在村塾中教书，到钱塘等地卖卜，从不与权势者往来。从其《调寄沁园春》一词中对蝇利蜗名之徒的讽刺可感知他的处世哲学：



墨竹谱卷

"……古今多少风流，想蝇利蜗名几到头。看昨日他非，今朝我是。三回拜相，两度封侯。采菊篱边，种瓜圃内，都只到邙山一土丘。"

吴镇十五岁开始学画。他没有拜哪位名家为师，走的是师法古人道法自然之路。"大吴船"中丰富的书画收藏成了吴镇最好的老师。在师承方面，吴镇于董源、巨然所得最多。董源、巨然虽然不是文人画家，但由于他们生活在江南，表现江南山川，创造了平淡天真、苍茫浑厚的山水画风，恰到好处地表现了山川之气韵。这种气韵正是宋代以后文人画家所梦寐以求的。从米芾开始，董源和巨然的绘画风格开始受到青睐，整个元代山水画坛大多以董源、巨然为归皈，力求韵外之致。吴镇对临摹董源和巨然的作品下过很深的功夫。他自己说："董源画《寒林重汀图》，笔法苍劲，世所罕见，因观其真迹，摹其万一。"

山水画大师黄宾虹评曰："吴仲圭多学巨然，易紧密为疏落，取法少异，以董、巨起家，成名后世。"这评论正确，证明吴镇是努力研习了董源和巨然的山



溪山高隐图

水画技法并形成自家面目的。今藏故宫博物院的巨然作品《秋山图》上有董其昌题跋，文为："僧巨然画，元时吴仲圭所藏，后归姚公绶。姚尝临此图，予并得之。"可知吴镇曾收藏过巨然真迹，受其影响是必然的。从吴镇传世墨迹看，其主要继承了董源和巨然的平远构图和披麻皴法。吴镇创造性地发展了平远、深远的构图方法，并使之结合成为典型的阔远构图。近处土坡，远处山峦起伏，中间留出宽阔水面，这种一水二岸式的构图，恰好契合了元代文人平淡、与世无争的心境。吴镇皴法大多采用董、巨披麻皴，淡墨皴擦，浓墨点苔，显得松秀而空灵。除此之外，山顶矾头和水纹的勾画均与董源、巨然有明显的继承关系。

除董源、巨然外，吴镇也继承了荆浩、李成、范宽一派乃至南宋院体的山水画风。晚明陈继儒评曰："吴镇摹渔翁烟波景色，如笠泽丛画，又以荆、巨笔力出之，遂成大卷。"美国弗利尔美术馆藏吴镇临荆浩《渔父图》自题："余昔喜关仝山水，清遒可爱，原其所以，出于荆浩笔法，后见荆画渔父图，有如此制作，遂仿而为一轴。"吴镇对荆浩、关仝一派山水的喜爱由此可见一斑。在元代一流大画家中，吴镇最大的特点是他不仅取法董巨、荆关的画法，而且还吸收了时人一致排斥的马远、夏圭的画风。南宋院体画风在整个元代备受打击，特别在文人画家中很少有继承院体画的，但在吴镇的早期作品中，可以发现多幅马远、夏圭边角之景或类似边角之景的构图元素。《松泉图》、《秋江渔隐图》和《芦滩钓艇图》均为典型的马远、夏圭式边角构图。无论山石、树木等景物的画法处理，还是构图、布局的经营，马远和夏圭均以奇险取胜。追求奇险、表现气骨成为马、夏山水的突出特点。"元四家"中其他三家均取平淡，唯吴镇上承马、夏，于平淡中求奇险。可以这样说，吴镇是取马远、夏圭之骨而去其粗犷，融董源、巨然之气韵而取其平和，遂形成了清淳、蕴藉、平实的艺术风格。

吴镇年轻时多次游历杭州、吴兴（今浙江湖州），饱览太湖风光，这也养成了他摹写大自然真山真水的习惯，拓展了他的创作视野。据明代孙作所撰《沧螺集》记载："（吴镇）抗简孤洁，高自标表，号梅花道人。从其取画，虽势力不能夺，惟以佳纸笔投之案格。需其自至，欣然就几。随欲所为，乃可得也。"这可以看出作为一位性情中人的艺术家的个性。

吴镇既不愿做官，也很少从俗卖画。董其昌在《容台集》中写道："吴仲圭



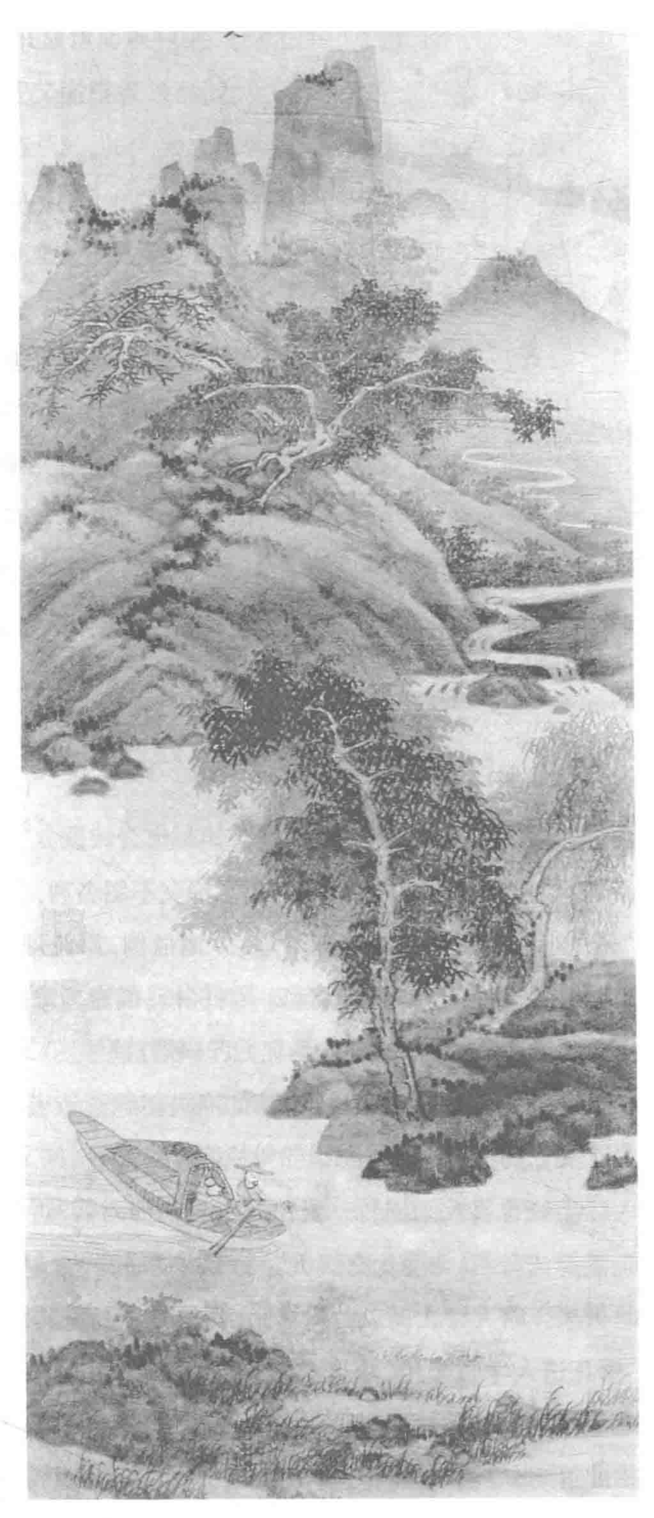
秀峦叠翠图

本与盛子昭比门而居，四方以金帛求子昭画者甚众，而仲圭之门阒然，妻子顾笑之。仲圭曰：'二十年后不复尔'，果如其言。"盛子昭即为元代画家盛懋。因其技艺高超，掌握了南宋院画的基本功，并能接受元代文人画家的影响，其作品颇合士大夫阶层的审美情趣。其画山水、花鸟、人物俱精，名声很大，四方以金帛求子昭画者甚众。但是盛懋的画与"元四家"的画明显不同，文人画是写胸中之逸气，而他则是一个专业画家，走的是市场经济的路线。夏文彦在《图绘宝鉴》中评论："始学陈仲美，略变其法，精致有余，特过于巧。"陈仲美就是陈琳，是赵孟頫的学生，其父乃南宋画院待诏，故陈琳在技艺上十分完备，既善用董源、巨然一派的画法，也善用李成、郭熙一派的画法。盛懋显然深受影响，其作品所以精致有余而意趣不足。董其昌的记载表明吴镇抱有对艺术的虔诚之心，不会随便改变画风去迎合世人。事实也证明，当年门庭冷落，而后来终成一代大师，盛子昭的门庭若市只成为说明吴镇耐得住寂寞的一个旁证。

考察其漫长的一生，吴镇的情感思想中始终伴随着一个渔夫情怀。

自屈原《渔父》及《庄子》中的渔父形象在文学作品中出现后，渔父成了清高孤洁、避世脱俗、浪迹江湖的隐士化身。魏晋时期，渔父多次出现于山水诗中，到唐宋时渔父形象被固定下来，成了诗人、作家钟爱的创作对象。在这一阶段，绘画中渔父形象也开始出现，张志和、荆浩、许道宁等许多画家都绘有渔父图。渔父形象的大量出现并形成一种风气是在元代。由于元代在中国历史上是蒙古民族入主中原并统治全中国的朝代，其民族歧视政策使大量文人都采取了不与之合作的态度。在这种社会背景下，渔父清高、避世、逍遥的人生为许多隐退文人所仿效，渔父形象成了文人、画家寄托情感的载体。诗、词、曲中渔父形象普遍流行。在绘画领域，渔父更成为创作的重要题材。赵孟頫、管道升、黄公望、王蒙、吴镇、盛子昭等均有渔父图传世。

这其中，吴镇对渔父最为情有独钟。在吴镇传世的山水画中，渔父题材的作品占有相当数量，款式上有条幅、中堂、长卷，有临摹也有创作。渔父形象在吴镇的渔父图中是他所要表达的核心所在。但吴镇并没有对画中人物做细致刻画，而是细致描绘了周边环境。吴镇的图式经营大体是近处土坡，远处低矮山峦，中间部分是辽阔的水面。这种构图加上吴镇施以湿笔，视之有一种烟雨苍



渔夫图

茫之感，从而使远处山峦愈显遥远，中间水面愈显开阔，似乎引领观者进入一种幽静、孤寂、超凡脱俗的世界。吴镇巧妙地把渔父安排于水面一个较突出的位置，形象是模糊的，但给人的印象却是深刻的。《芦花寒雁图》中双雁起飞，渔父仰首观望。《渔父图》中渔父凝视水面，等鱼上钩。《洞庭渔隐图》中渔父动作矫健，撑篙回船。《渔父图》中童子拨舟返棹，渔父抱膝回顾……每幅画面予人一种独与天地往来的轻松和看破红尘后的超然。

题画诗也是了解吴镇画中渔父形象的一把钥匙。吴镇在多幅以渔夫为主题的作品上写有题画诗，且每首诗都是针对渔父而发的。细品每一首诗，吴镇的渔父与元代某些文学作品和某些画家的渔父在形象的表现上是不同的。黄公望、王蒙绘画作品中的渔父是伤感的、消沉的，这与黄公望和王蒙的生活经历有关。黄、王均数度入仕，每次又都因受到排挤而走上归隐之路，这样的经历，反映在渔父身上自然多了几分伤感。而吴镇从未入仕，可能从未想过入仕，自然没有官场排挤之忧，似乎对渔父有一种天生的向往之情。

吴镇在题画诗中更多表现了渔父自在逍遥的情怀。“兰棹稳，草衣轻，只钓鲈鱼不钓名”，《洞庭渔隐图》中的诗句成为名言。“山突兀，月婵娟，一曲渔歌山月边”，临荆浩《渔父图》中的题诗如同田野牧歌。“渔童鼓觯忘西东，放歌荡漾芦花风”，《渔父图》中的题诗写出了渔父不图名利、与世无争、放怀高歌的乐观。“孤舟小，去无涯，哪个汀洲不是家；酒瓶倒，岸花悬，抛却渔竿和月眠”，临荆浩《渔父图》中的题诗写出了渔父一身轻松、四海为家的逍遥。“云影连江浒，渔家并翠微。沙鸥如有约，相伴钓船归”，《秋江渔隐图》中的题诗写出了渔父隐居中田园诗般的生活。可以说，吴镇的渔夫图题画诗极富生活情趣，也写出了作为一个文人的遗世情怀。

吴镇也喜欢画墨竹。吴镇画墨竹初师李衎，近学李蝎，远溯文同。他学李衎的师法自然，与身为嘉兴太守的李蝎切磋画艺，墨竹宗文同，为文同后又一画竹大家。时人评文同以竹掩其画，吴镇则以画掩其竹。他在《竹石图》上题云：“梅花道人学竹半生，今老矣，历观文、苏之作，至于真迹未易得。独钱塘鲜于家藏脱堵一枝，非俗习之比，力追万一之不及，何哉？盖笔力未熟之故也如此。”由此可知，吴镇画竹的时间相当长，从年轻时一直持续到晚年，传世的墨竹多属



双桧图

吴镇六七十岁的作品，且皆有长题。

吴镇对李蝎很是敬佩，多次在题跋中抄录《息斋竹谱》中的画竹经验。吴镇早年游览杭州时看到过玄妙观所藏李蝎的倒垂墨竹一枝，看到过苏东坡风雨竹刻石，又在鲜于枢家看过苏轼、文同的墨竹真迹。吴镇多次抄写苏东坡《题文与可筼筜谷偃竹记》，说明文同、苏轼和李蝎对他的影响很大。他为儿子佛奴作《墨竹谱》之第十六幅题云："昔游钱塘吴山之阳，元妙观方丈后池上绝壁有竹一枝，俯而仰，因息斋道人（李衎）写其真于屏上，至今遗墨在焉。忆旧游，笔想而成，以示佛奴，以广游目云。"吴镇师法不限于一事一物，加上个人独有的体验和审美取向，画出了属于自己风格的墨竹。

吴镇对元代绘画理论的贡献是"墨戏说"，把绘画创作的本质提升到了审美境界。表情达性，游戏笔墨，让主体对天地万物的体验尽情地、不受限制地表达



芦花寒雁图

出来。绘画的目的就是愉悦地游戏，这种见解远超宋人，又发表在倪云林“逸笔草草”之前，这就占得了先机。但“墨戏”如若没有娴熟技巧的支撑，也将变成空疏无依的“无本之学”。吴镇视创作为“墨戏”，又反复强调技法的高明，这就为“墨戏”找到了可靠的支撑。吴镇绘画的独树一帜，正在于他的“墨戏”是独一无二的。他的挥洒淋漓之趣，全来自成熟的技巧。

吴镇的绘画语汇中，墨法无疑是最富独创性的，他有别于其他元三家的标识就是墨法的个性化。他的“墨戏”，可谓是墨与笔的游戏，墨在笔的运行中极尽变幻、聚合、晕化之能事，从而幻化成墨色缤纷的绚烂世界。

融古法于笔端，出以己意，这便是吴镇的创新。

明末王绂《书画录》吴镇条下注曰：“其笔端豪迈，泼墨淋漓，无一点朝市气。虽似率略，人莫能到。然当其世者，不甚重之。仲圭尝语人曰，吾之画直须五百年后方遇赏音耳。”吴镇是有先见之明的，“势力不能夺”的个性和画中超凡脱俗的境界不可能即时受到垂青。一个浪得虚名的画家能逞强于一时，但不能逞强于一世，更不能逞强于后代。一个卓有成就但生前寂寞的画家不会随时间的流逝而暗淡，相反定会在历史的长河中越发灿烂。但吴镇的自我评价尚有些悲观。在元朝晚期至明朝早期，他的绘画已得到了画坛充分的重视。是金子总会发光的，这是作为一个艺术大师的吴镇留予后世的启示。

吴镇在晚年时思想向佛教靠拢。他经常去魏塘镇大胜寺、景德寺和慈云寺，与僧人谈经论佛、吟诗作画。可行和尚、松严和尚、竹叟法师和古泉法师均与吴镇私交甚厚。吴镇于六十八岁时侨寓嘉兴春波门外春波客舍，专写墨竹。时与友人常会于精严寺僧舍，心仪佛门，自称梅沙弥。

四年后吴镇回到魏塘，殁前自选墓地并书丹刻碑：梅花和尚之塔。

第六节　梅花屋主王冕

吴敬梓在《儒林外史》的楔子里写道：王冕放牛倦了，在绿草地上坐着。须臾，浓云密布，一阵大雨过了。那黑云边上，镶着白云，渐渐散去，透出一派日光来，照耀得满湖通红。湖边山上，青一块，紫一块。树枝都像水洗过一番的，尤其绿得可爱。湖里有十来枝荷花，苞子上清水滴滴，荷叶上水珠滚动。王冕看了一回，心里想道："古人说人在图画中其实不错！可惜我这里没有一个画工，把这荷花画他几枝，也觉有趣！"又心里想道："天下哪有学不会的事？我何不自画他几枝？"……

《儒林外史》虽为小说，但吴敬梓描写王冕少年时学画的情景大致符合史实。

王冕（公元1287—1359年），字元章，号竹斋、煮石山农、饭牛翁、会稽外史、梅花屋主等，浙江诸暨人。王冕虽然出身贫苦，他的远祖却曾经辉煌过。其十世祖王德元原籍关西（函谷关以西），在宋朝做过清远军节度使。王德元有两个儿子，一是王琪，曾任阆州观察使；二是王琳，做过统制官。从王琳开始迁居诸暨，传到王冕已是第八代了。世道弄人，祖上虽是官僚，但传到王冕的父亲已成为一户一贫如洗的农民了。好在王冕资质聪颖，其母又明事理，他是在粗通文字后才去当了放牛郎的。



王冕像

吴敬梓在《儒林外史》中强调了王冕学画的成功和他特立独行的为人，却舍弃了许多其他有趣的故事。青年时期的王冕，不信神鬼。明朝陆容《菽园杂记》卷十二载有这样一则故事：王冕家与一神庙相近，他灶下缺柴，就砍了神像当柴烧。然隔壁一邻居却敬神惟谨，遇到王冕毁掉神像，他马上就刻木修补，如此者凡三四次。可是王冕家人一年到头倒也平安无事，那户补像的人家反而祸不单行。一日，补像者召巫降神，并且责问说："王冕屡次毁神，为何神不归罪于他，而我每次补神，为何不保佑我？"弄得那个巫人十分尴尬，一时无话可答，乃发怒说："你不设像，他怎么能够烧它？"从此这个人就不再补像了，庙也逐渐废毁，此事传为笑话。

《儒林外史》记载其母劝他不要做官，事实上王冕也是在乎功名的。在他能卖画自立后，即寄居于一座寺庙苦读。为节省油钱，王冕每晚坐于佛堂的佛像膝上，就着长明灯读书。他的事迹感动了学者韩性。这韩性乃一代通儒，字明善，会稽人氏。他于经史及诸子百家无不究其根底，而于儒学性理之说，造诣尤深。其为文博达儁伟，变化莫测，自成一家。韩性执教于蕺山相韩私塾，四方学士纷纷投其门下。凡经其口授指点，不作高论而义理自胜，不期文工而不能不工，多能符合试官要求。一生为人处世深得地方百姓尊敬，著有《春秋本义》、《礼记说》等。韩性是位爱才之人。他听说了王冕的事迹，借进香到佛寺观察。



南枝早春图

他在佛寺住了两晚，见王冕果然好学不倦，便请主持作引荐，主动接受王冕为入室弟子。王冕随韩性学经史文辞，得闲仍习字绘画，不数年亦成通儒。韩性过世后，王冕顶替了教职，相韩私塾的学子改称王冕为先生。

韩性虽有“凡经其口授指点，不作高论而义理自胜，不期文工而不能不工，多能符合试官要求”的美誉，但王冕却不在这些幸运儿之列。此间王冕参加了数次科考，均名落孙山。这惹恼了王冕，他将举业文章付之一炬，发誓往后再不参加科考。做出了这个决定，才有了“行事异于常人，时戴高帽，身披绿蓑衣，足穿木齿屐，手提木制剑，引吭高歌，往返于市中。或骑黄牛，持《汉书》诵读，人以狂生视之”之举。名士李孝光欲荐作府吏，王冕宣称：“我有田可耕，有书可读，奈何朝夕抱案立于庭下，以供奴役之使！”之后，王冕遂下东吴，入淮楚，历览名山大川。

《儒林外史》中写王冕出游是为了躲避知县请他作画以献媚上司危素，至济南见黄河决堤，流民塞道而返。比较接近真实的是，人到中年的王冕对出仕尚存一丝希望。危素是翰林学士，颇有书名，王冕其实是想绕过庸庸碌碌的知县而直接结识危素。他离开会稽后先游历杭州，然后乘船沿大运河至苏州、无锡、镇江。他弃舟至南京遍游名胜，然后再乘船北上。王冕游历了中原，足迹一度到过塞外，他既欣赏了大好河山，但也看到了蒙古统治者的腐朽。到了元大



折枝墨梅图

都，王冕投靠了老朋友——时任秘书卿的泰不华。泰不华欲荐以馆职，王冕力辞不就，笑着说："再过几年，此地就成狐兔出没的场所了！何必做官呢？"（《明史·文苑传》）泰不华惊问其故，王冕笑而不语。他不愿做一个食客，在钟楼街热闹处摆了个画铺。此时他的画誉越来越大，达官贵人都争趋而至，请他画梅花竹石，一时缣素山积。画画只为赚些银子，王冕其实在等待危素的出现。翰林学士危素终于出现了，但危大人并不欣赏王冕的绘画。那天危素骑马经过王冕的画铺，下马踱进店来。王冕行了一个礼请他坐下，危素非但不坐，看了只是摇头，也未询问姓名。王冕作揖问道："您就是住在钟楼街的危大人吧？"危素矜持说："正是。"王冕就不与他搭话了。危素走后，有人问王冕此人是谁，他笑着说："此人必是危太仆，我曾读过他的文章。他的文字有些诡气，现在看他举止，果然如此！"（朱彝尊《王冕传》）后来危素降明，妄自尊大，被明太祖贬谪和州，幽怨而死。以上述两件事看来，王冕倒是有些先见之明的。

墨梅图

在大都，王冕实在看不惯那些耀武扬威的异族统治者，内心时时涌动着怒火，遂赋诗倾泄胸怀道："唤鹰羌郎声似雷，骑马小儿眼如电。总是无知痴呆相，也逞虚威拈弓箭。老儒有识何以为？空指云山论文献。君不闻，一从赵高作丞相，吾道凋零如袜线。"王冕画了一幅梅花，贴在画铺的

墙上，并题诗说："冰花朵朵团如玉，羌笛吹它不下来"，表示自己不愿给外族统治者作画，也对权贵予以无情的讽刺，使见者缩首咋舌，不敢与语。此举触痛了统治者，他们想逮捕他予以惩办。有朋友悄悄通报了消息，他就在至正八年逃回南方。归途中又遇黄河决堤，沿河州县田园房舍尽被淹没，而官府不管，百姓只好四散逃荒。王冕见此光景，内心自然凄凉……这次游历，使他看破了世间人情。他知道功名已成镜中之花，便改弦易辙，学南阳诸葛亮的耕隐生活，隐居于会稽九里山的水南村。史载王冕植梅千株，筑茅庐数间，日常弹琴赋诗，饮酒长啸，过着"山中煮石乍归来，满枝琼花顷刻开。仿佛暗香生卷田，夜寒明月与徘徊"的生活。他自号"梅花屋主"，以卖画为生。又制小舟名之"浮萍轩"，置于鉴湖岸边，任其漂浮所止。

王冕擅长画梅，尤以画墨梅知名，对后世影响甚大。墨梅画始于北宋华光法师。据说他看到月光把梅花映照在窗纸上，从梅影中得到启示，创造出用浓淡相间的水墨晕染方法画梅花。华光法师之后，南宋另一位画梅高手杨补之创造出两种画梅方法：一种是以墨笔圈出梅的花瓣，即所谓圈花法；另一种是用墨涂于绢上，烘托出梅花的白葩。王冕继承了传统画梅的方法，又有所创造。在圈花方法上，杨补之一笔三顿挫，而王冕改为一笔两顿挫，即所谓"钩圈略异杨家法"。他画出的梅花如铁线圈成，虽不着颜色，却能生动地表现出千朵万蕊、含笑盈枝的姿态。另外，用胭脂画没骨梅花是王冕的独创，对后世影响很大。在绘枝干方法上，王冕注重质感的表现，用笔流畅顿挫适宜，潇洒遒劲。他在画新枝时，一笔拉几尺长，引枝断而复连，停而不滞，一气呵成，梢头露出笔的尖锋，显得灵气飞动，生机勃勃。画老干时，笔锋顿挫，能将老干的苍劲表现得淋漓尽致。清朝何瑗王作诗称赞说："山农笔力劲如铁，中有窈窕姿倾城。清标信有烟霞骨，补之而后存典型。"

文人画注重抒发个人情感，追求笔墨趣味，崇尚水墨写意，技法精益求精。王冕画梅花，只画"野梅"，不绘"官梅"。山野梅花枝干挺拔劲直，不似官梅经人工造作，枝干盘曲媚俗。这自然跟王冕自己的身世、经历分不开。"画梅须具梅骨气，人与梅花一样清。"王冕笔下的梅花就是他个人精神世界的体现。王冕的《墨梅图》传世不只一幅。本文选载的这幅墨梅图画的是横出一枝梅花，枝



墨梅图卷

干挺秀，穿插有致；枝干与花蕊的布局，主次分明，疏密得当，层次清晰；花用淡墨点染，花瓣和花蕊用浓墨勾点，显得格外清新秀丽。画上题诗："吾家洗砚池头树，朵朵花开淡墨痕；不要人夸好颜色，只流清气满乾坤。"诗画相配，表露出画家淡泊名利、不愿与统治者同流合污的高尚情操。

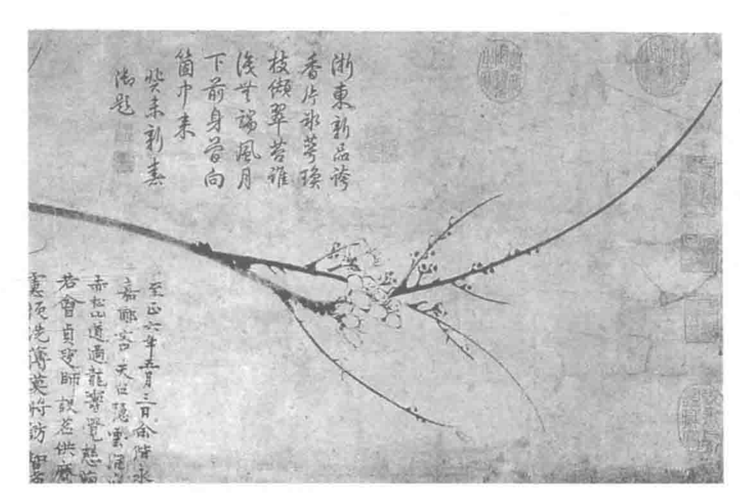
《墨梅图》是王冕画梅的代表作。此图写一干倒挂嫩梅，枝条生长茂盛，枝头缀满繁密的花朵，千姿百态，犹如万斛玉珠，晶莹透彻，渗出一股清气。枝条繁密，交错穿插，几乎密不透风，然而发枝用笔挺劲有力，梅树的清刚气格油然而出。花朵分布富有韵律感，长枝处疏，短枝处密，密而有序，乱中有法。勾瓣法改前人的一笔三顿挫为一笔两顿挫，简洁畅利。花须花英，随意点簇，笔法洒脱。洁白的花朵与铁骨铮铮的干枝相映照，清气袭人，深得梅花清韵。这种以繁梅形式表现出清贞孤傲气概的艺术手法，较之疏梅更为不易。此图是王冕晚年画梅艺术臻于化境的精心之作，深为后世文人所珍贵。

王冕笔下的梅花就是他个人精神世界的体现。他还著有《梅谱》，为早期画梅理论著作。然而王冕对中国艺术史做出的大贡献还在于他采用花乳石刻印章，这大大拓宽了篆刻艺术的表现力，开启了印章的"石刻时代"。

从前朝至元代，篆刻印章的材料中，金银铜铁之类一直占据主导地位，其次还有玉和象牙、牛角等质地坚硬的材料。由于这些材料不易受刀，不仅妨碍印文的变化，而且篆刻方法也不易掌握，妨碍了艺术水准的提高。书画家篆写的印稿，在工匠镌刻后，大都改变了原稿的章法和艺术风格。因此，书画家都在呼



墨梅图轴



折枝梅花图

唤一种便于镌刻的新材料，王冕也是其中一员。其实王冕早就在尝试用别的材料替代传统的刻印了。他隐居于山野，收入菲薄，求人刻印又十分不便。他曾用竹根、用硬木、用旧砖、用溪流中的鹅卵石自己刻章，印章勉强能用，但效果不甚理想。他一直寻摸着一种能刻印、硬度适中且悦目的石材。

某次王冕到浙江处州丽水县宝华山游玩时，发现村中有一家小店卖色彩斑斓、石质细腻的蹲兽。那蹲兽大至一掌，小不盈寸，供人案头玩赏。王冕心头一动，拿了最小号的观赏，那色泽滋润的石头捧在手里也不甚重，用指甲一划拉，石面上留下了一道浅浅的痕迹。王冕凭直觉感到这石头是可以刻印章的，这雕着的狮子缩小点，下部的四方体放长些，这蹲兽还是不错的印纽呢。正这么想着，店家上前招呼，王冕灵机一动说只要能刻上“王冕到此一游”，他就想买一对蹲兽。店家说那还不容易，叫王冕写下名字，操起刻刀就在蹲兽底面刻起字来。王冕看那店家刻时并不十分上力，随着咔嚓声，那蹲兽在手里转了几转字就刻好了。王冕越看越喜欢，付钱时问这是什么石头，产自哪里等等。店家做成了一笔生意心里也高兴，就一五一十告诉客人这叫花乳石，就产在宝华山中。王冕上山后注意观察，果然在溪流边发现了一些色彩差不多的小石头。他拿石头到裸露的岩石上研磨，石头很快就磨出了一个平面。王冕大喜，就在山上捡了一布袋石头。回家后用刀在石上试刻，效果很好，王冕就自刻了“会稽佳山水”等几枚印章。这次宝华山之旅不经意间为印章取材开辟了一个新途径。花乳石





方外司马



竹斋图书



王元章

质地松脆细洁，色彩丰富，行刀脆爽。在花乳石上篆刻印章，不仅易于镌刻，而且富于表现力，笔画线条朴茂遒丽，显出一种古朴浑穆的金石之气。用花乳石做印材还解决了篆写与刻工相分离的问题，从而激发了文人自篆自刻、操刀耕石的热情。消息传开后，杭州一带的文人，尤其是吾丘衍的弟子吴叡、朱圭和吴志淳等首先选用这种美丽的石头作为刻制印章的材料。

在此之前，文人治印只注重篆法，镌刻之事，还得借助印工。自从将花乳石引入印坛，刻印者从写篆到奏刀可独自完成。篆刻成了文人学者的乐事和艺事。

第七节　鉴书博士柯九思

柯九思不仅是位书画家，而且也是元代最负盛名的鉴藏家。他一生雅好文物，富收藏，精鉴赏。曾得晋人《黄庭内景经》真迹，特题室名“玉文堂”。据文献记载，柯九思收藏的书画文物范围很广，上至晋人名帖，下至元人字画，以及三代金石鼎彝等，可谓琳琅满目。他与博雅之士游历，临摹、观赏名画法帖。从魏晋到隋唐，从五代到宋元的历朝大家字画，各种流派，几无不有。每见佳作皆细心研究，反复揣摩，藉以提高自己的艺术创作。他有意把自己与米芾相比，惨淡经营，三十岁时，其所藏书画可以和米家画舫相比拟。他曾收藏过《曹娥碑》，这让朝野惊叹，虞集赞曰：“敬仲家无此书，何以鉴天下之书耶？”他饱览历代名迹，许多文人都邀请他鉴赏各自的藏品。



柯九思像

柯九思（公元1290—1343年），字敬仲，号丹丘、丹丘生、五云阁吏，晚号非幻道者，斋室名有任斋、缊真斋、云容阁、锡训堂、玉文堂等，仙居（今浙江仙居）人，出身于儒士家庭。至元三十一年（公元1294年），元世祖忽必烈去世，柯九思的父亲柯谦经人推荐，以翰林国史院检阅官预修《世祖实录》。实录完成后，撰修官都将授予实际职务，而一般这类职务多为京官。柯谦因母亲吴氏年老，要求辞去京城职务，于是转任为江浙儒学副提举。时江浙行省治所在杭州，儒学副提举是负责教化的副职长官。据张养浩撰《柯君墓志铭》中记载，柯谦任职后所做的第一件事就是：南宋平定后，江南一带的抗元斗争不断发生，朝廷征役频繁，以致原来不用担任征役的儒士学者也要应征服役。柯谦以为这样的结果将导致儒士废弃学业，于是依据元世祖时所发诏旨呈报行省，免除了儒士学者的征役。柯谦又整顿学田，修葺学校，教政显著。两年后江浙一带饥荒，台州、绍兴两地尤为严重，柯谦奉命到台州赈灾。公款不足，柯谦劝当地富家出粮出钱施赈，甚至于邻郡灾民流亡到台州者也都得到救济。柯谦还拒绝了当时行省二帅提出的要强借台州富室钱款的意图，使得台州一郡能得以度过灾荒。柯家祖墓在临海，当地村民互相转告，不要在柯家的祖坟上放牧牛羊，因为他们的后代救了台州百姓。

柯九思在家乡度过了童年。他八岁那年，父亲回乡，将农田屋舍交托于族人耕种和居住，把全家带到钱塘（今浙江杭州）任所，奉养老母，教育儿子，生活也较为安定。由于父亲长期担任学官，交游多文艺之士，柯九思此后也在钱塘求学。当时文人皆兼习书画，为的是增加学养，以提高自身素质。从柯九思的画学成就看，到杭州后就开始学画。现在已无法考察柯九思的学画师承，但钱塘是南宋画院所在地，富春江和西湖山水清丽，风光幽绝，历代多著名画家，

他学画很可能走的是师法古人之路。元初由于蒙古统治者实行民族歧视政策，南方文士多不得志，画坛也一改南宋时期的绮丽之风，开创了以水墨写意为主、追求一种潇洒脱俗、空灵飘逸的文人画画风。梅兰竹菊四君子画也上升到了一种寄托感情、标榜清高的绘画境界。元前期的钱选、赵孟頫、高克恭、李衎等画坛名家都曾活动于钱塘和附近的嘉兴、湖州、苏州和松江一带，柯九思直接或间接地受到前辈书画家的影响。



横竿晴翠图

由于在京城当过官的缘故，至大三年（公元1310年），柯九思二十岁时，父亲安排他游历京师大都，参谒赵孟頫，并与其子赵雍订交。赵孟頫是宋室王孙，是当时被元廷征召起用的几个特殊南人知识分子之一。元世祖忽必烈对赵孟頫是很赏识的，几次想起用他为宰相，并以此拉拢汉族知识分子。但赵孟頫鉴于当时民族斗争的残酷程度，当然也有本身是赵宋王孙的因素在内，于是累次推辞，只愿任文学之职，以保全自己。赵孟頫对柯九思很是推重。他把柯九思的墨竹绘画写诗概括为：“石如飞白木如籀，写竹应须八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”诗后题“柯九思善写竹石，尝自谓写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用金钗股、屋漏痕之遗意。水精宫道人识。”赵孟頫是当时的艺坛领袖，在他周围活动着一大批文学之士和书画家，对于柯九思来说，自然是一个很好的学习环境。柯九思天资聪颖好学，学艺日进，并渐渐知名。父亲柯谦的目的逐步达到。



竹石图

延祐元年（公元1314年），柯九思二十四岁，朝廷下旨以父荫补华亭尉。柯九思没有办理承荫手续，原因是华亭是松江府属县，县尉是协助长官专事捕盗治安的副职。华亭属江南鱼米之乡，当时赋役繁重，而收取赋税常以武力辅之，柯九思不愿担任这种职官。更为重要的是，这一年朝廷颁诏恢复科举，史称延祐首试。这是汉族士人盼望了几十年之后才得以实现的。在长期的传统观念浸染下，读书人视科举为正途，柯九思当然也不例外。他不愿就补荫职官，他要回乡参加科举考试以证明自己的实力。在经过了充分准备后，柯九思信心满满地步入了考场。然而元代科举取士名额很少，每科取进士仅一百名，其中蒙古、色目人与汉人、南人各二十五名，还有许多别的限制……延祐首试后揭榜的现实是柯九思名落孙山。家人劝他去办理承荫手续，但柯九思对朝廷的恩赐却不接受。柯九思觉得靠老子当官不但没出息，而且有辱自己的人格。他认为，当官就要靠自己的真本事，靠自己的真才实学，这样头上的乌纱帽才戴得心安理得。他写了一首《自题晴竹》诗，是他人格的真实写照。诗曰：

岁寒有贞姿，孤竹劲而直。

虚心足以容，坚节不挠物。

可比君子人，穷年交不易。

晔晔桃李花，旦暮改颜色。

在等待下一次科考的年月里，柯九思一边读书研习书画，一边开始了他的游学。柯九思于偶然中当上了他梦寐以求的文官，他的仕途从此跟元朝的宫廷政治紧密相连。

泰定元年（公元1324年），元武宗的次子图帖睦尔封为怀王。次年正月，怀王受命迁居建康（今江苏南京）。就在这一年，柯九思游学建康，遇好友赵淳。此时赵淳已结识怀王图帖睦尔。经赵淳引进，柯九思在怀王府邸受到礼遇。元代凡有可能继位的蒙古皇族，身边都聚集着一批人才。图帖睦尔知道自己的地位又深受汉化影响，自然有意识要结聚一批汉族文人。图帖睦尔又非常喜欢书法绘画，柯九思以善书法与画竹得怀王知遇。致和元年（公元1328年）七月，元武宗薨于上都，权臣燕铁木儿在大都发动政变，一边佯迎皇太子和世王束继位，一边速迎怀王图帖睦尔。怀王立刻从藩府北上，经河南汴梁，于二十七日赶到大都。燕铁木儿率诸王、大臣，劝怀王图帖睦尔早正大位。怀王以大兄和世王束尚在漠北，不敢紊乱天序推辞。燕铁木儿再次提出“人心相背之机，间不容发，一或失之，噬脐无及”的理由。图帖睦尔表示不得已称帝，同时诏告天下“谨俟大兄之至，以遂朕固让之心。”八月初，和世王束抵达旺忽察都（今河北张北），图帖睦尔见大兄于行营。六日，和世王束在行营“暴崩”。后经过激烈的“两都之战”，图帖睦尔在上都再次即位，是为文宗。燕铁木儿为什么要刻意立幼废长，全在于和世王束性格坚毅而图帖睦尔较为软弱。

然而元文宗的汉文化修养在元朝皇帝中是独一无二的。他擅长书法，得唐太宗晋祠碑书风。他能画，所绘《万岁山画》被评为其意趣格法虽积学专工者所莫能及。他又能作汉诗，有《自集庆路入正大统途中偶吟》传世，诗曰：“穿了毯衫便著鞭，一钩残月柳梢边。二三点露滴如雨，六七个星犹在天。犬吠竹篱人过语，鸡鸣茅店客惊眠。须臾捧出扶桑日，七十二峰都在前。”在当怀王时，他的周围就聚集了大批汉族文人，并且与其中的一些人建立了一定的情谊，柯九思就是最具代表性的一个。图帖睦尔即位后，即授柯九思为典瑞院都事。天



归隐图

历二年（公元1329年）初，元文宗在大都建立奎章阁学士院，以翰林学士承旨忽都鲁都儿迷失、集贤大学士赵世延并为大学士，侍御史撒迪、翰林直学士虞集并为侍书学士，又置承制、供奉各一员。三月，柯九思奉元文宗圣旨，于兴圣殿与奎章阁、秘书监诸文臣整理秘书监所藏书画。四月，柯九思进献《曹娥碑》，文宗善其鉴辨，赏玩一番后还之，授柯九思文林郎参书，秩从五品。

奎章阁是元大都皇宫内收藏文物书画、图书宝玩的殿阁，在兴圣殿西廊。元文宗建立奎章阁是想以此标榜自己以文治国。他曾诏谕奎章阁诸学士说："朕以统绪所传，实在眇躬，夙夜忧惧，自惟早岁跋涉艰阻。视我祖宗，既乏生知之明，于国家治体，岂能周知。故立奎章阁，置学士员，日以祖宗明训。古昔治乱得失陈说于前，使朕乐于听闻。"元文宗还在学士院专设授经郎二人，为蒙古贵族子弟传授经学。因此可以说奎章阁学士院是聚集名人学士、入侍雅叙、观览经书、鉴赏文物的场所。

天历三年（公元1330年），元文宗置奎章阁鉴书博士二人，秩正五品，柯九思就是其中之一。这时的柯九思颇得元文宗宠信，在自己的职事——鉴别文物书画之外，还屡屡为朝廷作画。他非常看重自己的官职，每作画题款，必恭恭敬敬题上"奎章阁鉴书博士柯九思"。他的书画也得到了皇帝的喜欢。这从元文宗屡次赐其书画如王献之《鸭头丸帖》、李成《寒林采芝图》等的行为中可知一二。柯九思又撰写《建储论》、《招岛夷文》等文章。因汉族礼法中以立嫡为上，元文宗觉得旺忽察都事件有愧于大兄，故对柯九思的言语更有好感。元文宗时期也是柯九思创作最旺盛时期，其留传于世的很大一部分诗文都写于此时。柯九思的书画创作也较为活跃，传其每作一画，虞集必为之题诗。由于柯九思过于得宠于文宗，如念其父柯谦善教，为其题"训忠"之碑和亲赐自由出入大内禁宫的牙章等等，这使许多蒙古大臣感到不舒服。又因元文宗过度推行汉化，尤其是至顺元年立燕王阿剌忒纳答剌为皇太子，与柯九思所作《建储论》中观点一致，由此埋下隐患。

至顺二年（公元1334年）九月，御史台弹劾"奎章阁鉴书博士柯九思，性非纯良，行极矫谲，挟其末技，趋附权门，请罢黜之"。元文宗感到左右为难，并没有立即同意御史台的弹劾，这事暂时挂了起来。至顺三年（公元1335年）五月，


清閟阁墨竹图

元文宗将去上都驻夏，柯九思乘机上奏文宗，说自己只会文艺末技，碰上了圣明天子才有所作为。现在遭到妒忌，为求朝廷安宁，他要求外放任职，以继续报效陛下。元文宗安慰他说，朕在汝不必担忧。次日，御史台又有奏章弹劾柯九思。按照元朝成例，御史奏章若二次不准，御史要缴纳官印辞职请去。文宗召谕柯九思，说朕本意是想留汝的，但又不能不理御史台奏章。朕已让中书省放汝为外官，汝先暂避，待朕还京后再重用汝。柯九思拜泣出宫，而中书省竟对元文宗的诏旨拖延不办。

也许是元文宗的执政方式不符合燕铁木儿集团的利益，也许后者如对待和世王束一般使用了阴招，同年八月，元文宗崩于上都，年仅二十九岁。柯九思闻知文宗殡天，边写诗边痛哭流涕，其《次杜德常典签玉泉寺秋日感怀韵五首》之一为：

万骑时巡九月回，年年望幸寺门开。
儿童不识髯龙远，犹问君王几日来。

元文宗去世后，柯九思失去了重入仕途的希望。如果继续留在大都，原御史台的弹劾风波尚未消除。一旦重新提起，危在不测，于是他匆匆离京，回到仙居家乡。“每忆大都，皆不堪往事”，每每忆及，柯九思恍若隔世。在外宦游多年，柯

九思觉得仙居这地方虽然安静，但毕竟世界太小。一老道请他作画吟诗，心情不佳的他以“山不入目不能画，水未入怀不能吟”为由婉言谢绝。没过多久，柯九思应邀到了苏州、松江一带，广结当地文士与画家，切磋书画，诗酒交游。

柯九思仕途失意，但在文学艺术领域却展示出了他的多才多艺。

柯九思鉴定古画的方法不仅凭直觉观察画风的渊源关系，而且依靠史料进行分析。他借助文献及其他知识进行论证，尽量做到旁征博引，确保鉴识基本无误。他亦相当尊重前人的鉴定态度，在收藏古代大师作品的过程中，非常仔细地阅读每一幅画、每一本帖，探究内在的风格关联，寻找鉴定的依据。而且，作为鉴赏家的柯九思与作为书画家的柯九思是不可分割的。他在书画中长大，与书画一起生活。柯九思以书画家的优势研究古代大师的作品，显得游刃有余。同时，又通过一个鉴赏家的品鉴经验来从事艺术创作，两者相得益彰。

然而，柯九思最擅长的还是书和画，素有诗、书、画三绝之称。他的书法作



望水寻山图



晚香高洁图

品传世绝少，行楷是其所长，字体早期秀逸，晚年沉郁。雄伟中具质朴之骨力，厚重中见挺拔之秀气，具有独特的艺术魅力。柯九思绘画成就最高，影响极大。所画山水，苍秀浑厚，丘壑不凡。花鸟石草，淡墨传香，饶有奇趣。他尤善画墨竹，发展了墨竹画之祖文同的画法，别开生面将中国古代的书法融于画法之中。赵孟頫所评“写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分或用鲁公（即颜真卿）撇笔法”，高度肯定了柯九思的独特创造。柯九思于所画《竹谱》中自言：“凡踢枝当用行书，能事者惟文、苏二公，北方王之端得其法，今代高彦敬、王淡游、赵子昂其庶几。前辈已矣，独走也解其趣耳。”

柯九思的归来曾令南方士人大为振奋，他也乐于融入其间积极创作。或许柯九思已不习惯于野逸生活，他常常面向北方发呆。为了提振他的意气，朋友劝他服用防风通圣散。他在元大都时见过朝臣服用此药，有好的也有丢性命的。柯九思抱着试试看的心态服用此药。防风通圣散即五灵丹，又称寒食散，是历史上流传最广、服用者最多的一种丹药。五灵丹的基本原料是雄黄和矾石，经过炼制，可转化为剧毒的砒霜——砷。传统医学认为，砷是人体所需的元素之一，适量服用有激活神经和造血补血的功用，还能促进细胞的生长。正常人服用后，血液循环加速，身体微微发热，如酒醉一般，有一种飘飘欲仙的感觉。此外，此药还有强化人体性功能之功效。所以，无论为了养生还是治病，或者借机放纵生活，服用五灵丹都被有钱有闲的士大夫所接受。

很不幸的是，柯九思服用防风通圣散后得暴疾而终。

据杨瑀的《山居新话》记载：“士大夫因其闻见日广，反各有所偏致，有服砂

者，服凉剂者。服丹砂者为害固不待言，余目击服凉剂者言之，友人柯敬仲，陈云峤，甘允从三人，皆服防风通圣散，每日须服一以为常，一日皆无病而卒。”杨瑀作为柯九思的朋友，目睹并记载此事，当属可靠。杨氏还对此作分析，叹曰：“岂非凉药过多，销铄元气殆急无救者欤，可不戒之。”需要指出的是，柯九思服药主要为了养生，正是这种想法造成了他早卒的厄运。

另据现代医学分析，柯九思患的是抑郁综合症，服药过量是导致他死亡的原因之一。

第八节　不隐不仕的倪瓒

元朝统治者不重视科举的后果是汉族士人失去了晋身之阶，他们只得寻找别的人生出路和精神宣泄通道。当时知识分子的地位十分低下，有“九儒十丐”之说。在这样的政治气候和社会环境中，他们有的隐逸山林，有的寄情书画，以表达自己超凡脱俗的情怀和抒发抑郁苦闷的心境。有的以毕生精力从事绘画，取得卓越的成就。其中以“元四家”的成就最大。他们受元初书画家赵孟頫的复古理论影响，师法五代与北宋山水画传统，又各具风貌，给后世以深远的影响。尤其是倪瓒，他的绘画体现了元代绘画的高蹈境界，而他的“逸笔草草、聊以写胸中逸气”理论，也最能道出元代绘画的精神。

倪瓒（公元1301—1374年），初名珽，字泰宇，后字元镇，号云林居士、云林子，或云林散人，别号荆蛮民、净名居士、朱阳馆主、萧闲仙卿、幻霞子、东海农、无住庵主、绝听子、曲全叟、沧海漫士、懒瓒、东海瓒、奚元朗等，江苏无锡人。倪瓒的高祖原居住于汴梁，亦在靖康之难时南渡长江。倪家数代人刻苦经营，到其祖父时已成为无锡大财主，富甲一方，赀雄乡里。很不幸的是，还在倪瓒幼年时，其父亲就去世了。



倪瓒像

倪瓒的同父异母长兄倪昭奎颇有才干，曾任常州路道录、杭州路开元宫事、崇道法师等道教官职。在元代，道教中上层人物的地位很高，既无劳役赋税之苦，又无官场倾轧之累，反而享有种种特权。当时因科举无望的读书人和仕途失意者加入道教者颇众，倪昭奎走的即是这条路线。倪昭奎作为一家之长，除独立操持家业，还关心弟弟的生活与教育，聘请了当地名儒王仁辅为家庭教师。在长兄的关心和安排下，倪瓒过着优裕闲适的生活。接受这样的家庭影响和教育，逐渐养成了他不同寻常的生活态度——清高孤傲，洁身自好。他常年浸淫于诗文诗画之中，和儒家的入世理想迥异其趣，故而一生未仕。他的《春日云林斋居》一诗当作于此时，描绘了家中园林的秀雅与宁静。诗曰：

池泉春涨深，径苔夕除满。
讽咏紫露篇，驰情华阳馆。
晴岚拂书幌，飞花浮茗碗。
阶下松粉黄，窗间云气暖。
石梁萝茑垂，翳翳行踪断。
非与世相违，冥栖久忘返。

青少年时期的倪瓒虽然家境富裕生活优裕，但对自身的学习修养抓得很紧。家中有一座三层的藏书楼清閟阁，内藏经、史、子、集、佛经、道籍数千卷。倪瓒每日在楼上读书作诗，除精心研读典籍外，还亲手勘定书籍的版本和内容。据卞永誉《式古堂书画汇考》与张丑《清河书画舫》等书记载，清閟阁中收藏的名家法书有钟繇的《荐季直表》、王献之的《洛神赋十二行》、陶景弘的《画版帖》、智永的《月仪帖》、褚遂良的《楷书千字文》、钟绍京的《通甲神经》、张旭的《秋深帖》、米芾的《宝章待访录》、薛绍彭的《四帖》、赵孟頫的《小楷过秦论》等。收藏的名画有张僧繇的《星宿图》、吴道子的《释迦降生图》、王维的《雪蕉图》、常粲的《佛因地图》、荆浩的《秋山晚翠图》、李成的《茂林远岫图》、董源的《潇湘图》、李公麟的《三清图》、米芾的《海岳庵图》等。倪瓒对这些名作朝夕把玩，心摹手追，尤其对董源的《潇湘图》、李成的《茂林远岫图》、荆浩的《秋山图》，潜心临摹，揣摩其神



六君子图

韵气质。同时，他常外出游览，见到有参考价值的景物会随手描绘。他精细观察自然界种种现象，认真写生，归来时往往画卷盈笥。倪瓒一方面注意继承传统技法，博采各家所长，一方面师法自然，这为他日后的绘画创新打下了坚实基础。

据时人记载，倪瓒爱洁成癖。他的文房四宝有佣人专门负责保管，用后随时擦洗。他的巾服日洗数次。他家庭院里的梧桐树也要佣人早晚挑水揩洗枝杆。一日，有朋友夜宿倪家。听朋友咳嗽一声，倪瓒担心得一宿未眠。及至天亮，他命佣人寻找朋友吐的痰在哪里。佣人找遍每个角落也没见痰的痕迹，又怕挨骂，只好找了一片树叶稍微弄脏点送给主人看。倪瓒斜睨一眼，捂住鼻子叫佣人送到三里外丢掉。他的厕所是一座空中楼阁，用香木搭好格子，下面填黄沙，中间铺着洁白的鹅毛，“凡便下，则鹅毛起而覆之，不闻有秽气也”。因他太爱干净，所以很少亲近女色。有一次他看中了一个姓赵的歌姬，于是带回别墅留宿。倪瓒又怕她不干净，先叫她好好洗个澡。歌姬洗毕上床，倪瓒用手从头摸到脚，边摸边闻，始终觉得哪里不干净，要她再洗。歌姬洗了，倪瓒再摸再闻，还不放心。如此洗来洗去，天色已亮，歌姬归去，做爱之事只好作罢。倪瓒有一匹白马，爱护备至。有一次他母亲病了，他求葛仙翁看病，葛仙翁要求用白马来接。那天正下着雨，倪瓒是孝子，只好同意。雨中走了一遭，白马变成了泥马，倪瓒心痛不已。诊治结束后葛仙翁要求上清閟阁看看，倪瓒只好同意。葛仙翁在清閟阁上乱翻一气，倪瓒令佣人打扫了数遍才再次上楼。

除洁癖外，倪瓒还有数件轶事令人津津乐道。吴王张士诚之弟张士信差人拿了画绢请他作画，并送来很多金钱。倪瓒撕绢退钱，大怒曰：“士人岂能为王门画师耳！”一日倪瓒泛舟太湖，不料正遇到张士信，被痛打了一顿。倪瓒当时却噤口不出一声。事后有人询问，他答道：“一出声便俗。”倪瓒好饮茶，精心炮制了清泉白石茶。朋友赵行恕慕名而来，倪瓒用清泉白石茶招待。赵行恕觉得此茶不怎么样。倪瓒生气道：“吾以子为王孙，故出此品。乃略不知风味，真俗物也。”两人由此绝交。倪瓒曾作一诗以述其怀：

白眼视俗物，清言屈时英。
富贵乌足道，所思垂令名。


壬子歲七月五日雲林生寫
屋角春風多杏花小齋容膝
度年華金梭躍水池魚戲彩鳳
栖林澗竹斜亹亹清談霏玉屑
蕭蕭白髮岸烏紗而今不二韓
康價市上懸壺未足誇甲寅三
月四日檗軒翁復攜此圖來索
謬詩贈寄仁仲醫師且錫山
予之故鄉也容膝齋則仁中燕
居之所他日將歸故鄉登斯齋
持卮酒展斯圖為仁中壽當
遂吾志也雲林子識

容膝斋图

这些仅仅是人生花絮。倪瓒的刻苦钻研才使他获得了名留青史的可能。

倪瓒学画从董源入手，却没有受其束缚。荆浩、关仝、李成同样给予他深刻影响。他题所画《狮子林图》道："余与赵君善长，以意商榷作狮子林图，真得荆、关遗意。"倪瓒喜欢描绘太湖崖边草木不多的坡石，董源与巨然的披麻皴画法并不十分适用，而荆浩与李成的画法更适合些。可太湖石虽然较硬，与北方崇高的山势毕竟不同，再加上倪瓒那悠闲与孤独的心境也与荆浩与李成有异，故而他学荆浩和李成，笔法却变为松柔秀峭。对此，董其昌评说得很清楚："枯树则李成，此千古不易，虽复变之，不离本源。倪云林亦出自郭熙、李成，稍加柔隽耳。"

在法古人的同时，倪瓒也注重向同代画家学习。他极推崇赵孟頫，很多画受赵孟頫的《水村图》影响。他的《雨后空林图》被评为初视以为是黄公望所画。而《春山图》的笔法类王叔明。他曾作《春林远岫图》，黄公望为此也戏画一幅，简淡的风格颇为接近。倪瓒向传统学习，向同代人学习，是有选择有倾向的，师其意而不在其迹象间，目的是为了表现他眼中的山水胸中的逸气，进而形成他笔下的独特意境。


西山亭子图

倪瓒工书法，擅楷书。他的书法参禅学道，以一注冰雪之韵，写出了他简远萧疏、枯淡清逸的特有风格。徐渭评曰："倪瓒书从隶入，辄在钟繇《荐季直表》中夺舍投胎，古而媚，密而疏。"倪瓒之书既遒、精美，又率意简逸，无怪乎后人多称其为倪高士。文征明评曰："倪先生人品高轶，其翰札奕奕有晋宋风气。"倪瓒与恪守帖学的书法比较，完全是两种迥然不同的风

格。倪瓒的书法也有人非议的，如项穆指责其“下笔之际，苦涩寒酸。纵加以老彭之年，终无佳境也。”

倪瓒不在摹写一家之法上花太多死功。他眼界开阔，心胸不俗，在理解、吸收、消化他人长处时心有灵犀，因而能创造出自家的笔墨、自家的山水、自家的意境。他的画笔墨极简，有时是惜墨如金，可内涵丰富，收到了笔简意繁的效果。他用笔轻柔，喜侧锋，以表现坡石秀峭，树干圆浑。他多用淡干笔皴擦，随意而自然，在着力与不着力之间，似稚嫩而实苍老，笔触淡而面貌浑厚。他用墨也如用笔，虽近于干而实质是干湿互用，并非一味干皴。他极少用浓墨，只有点苔才用一些，但却不给人单薄纤弱的感觉，而予人以爽快、闲逸的印象。王世贞在《艺苑卮言》里指出：“元镇极简雅，似嫩而苍。宋人易摹，元人难摹。元人犹可学，独元镇不可学也。”

倪瓒一生都在太湖一带度过，日日与秀丽清远的湖水浅山相依为伴。太湖一带多山，但都是些低矮平缓的丘陵，既缺乏北方高山的那种雄阔气势，也没有黄山的奇险景象。吴山点点愁，在烟波浩渺的太湖中，显得格外平淡温润。远眺冈峦逶迤平坡一抹，茅屋凉亭点缀其间，别有一番清幽旷远的情趣。这种山水景致对于倪瓒的个性、他的绘画品格具有一种潜移默化的功能。它一经和倪瓒那悲凉天真的心境相融合，便产生了一种荒寒古寂、平淡自然的艺术境界，予人以亲切感。所谓“外师造化，中得心源”，此式即是也。



西园图

倪瓒日常安坐于清閟阁，在忘怀尘俗中寄情书画。每当雨过天晴，他

就拄着拐杖在太湖边漫步，且咏诗自娱，遇见的人都称他为世外仙人。每逢客至，倪瓒则热情接待，谈笑风生。张雨、陆静远、虞胜伯、周正道、周南老、黄公望、王蒙、陈叔方以及王觉轩父子、金坛张氏兄弟、苏州陈维寅陈维允兄弟等，都是倪瓒的至交好友。黄公望年龄比倪瓒大三十七岁，从倪瓒《六君子图》题语里有“大痴老师见之必大笑也”句，可知他亦向黄公望学过绘画。

吟诗作画，品茗谈道，这些当然很高雅，也很愉快。

倪瓒在向大自然学习的同时，也向中国山水画的传统学习。

“元四家”的关系在师友之间，他们互相推许，彼此影响。倪瓒即为其中重要的一环。

然而，倪家庄园内这样优渥的生活未能维持多久。

元泰定五年（公元1328年），长兄倪昭奎突然病故，母邵氏和老师王仁辅相继去世，这使倪瓒悲伤不已。原来依靠其长兄享受的特权随即沦丧殆尽，倪家变成了一般的儒户，家庭经济日渐窘困。习惯了书斋生活的倪瓒变成了当家人。交纳赋税，应付官府胥吏的敲诈勒索都得由他出头露面。他不得不为这些俗物和俗事操心。有时到衙门办事，见到小吏也得折腰……他在《述怀》诗中写道：

钓耕奉生母，公私日侵凌。
黾勉三十载，人事浩纵横。
输租膏血尽，役官忧病婴。
抑郁事污俗，纷扰心独惊。
磬折拜胥吏，戴星候公庭。

这种难以忍受的痛苦折磨着他，加之人到中年身体多病，更加重了他内心的忧郁。倪瓒不擅治家，往往入不敷出，不得不变卖田产来输纳官租。此时元朝统治出现乱象，河南等地爆发了农民起义，战争的烽火开始在各地蔓延。为筹集军费，元朝统治者加紧了对南方地主的压榨。可江南也没太平多久。元至正八年（公元1348年），方国珍在浙东起义。随后张士诚在高邮起义，不久攻陷

苏州，自称吴王，并占领了苏南浙北的大片土地。社会动荡，民不聊生，而地方官吏却仍加紧催征赋税。倪瓒虽开始陆续变卖田产，依然无法应付，以致因欠官租被衙门拘捕而受尽屈辱。倪瓒出狱后，为保持自己的尊严和节操，决计卖掉田宅逃遁并隐迹江湖。为此倪瓒作了周密安排。他悄悄地卖掉田产庄园后买了一条大船。他将清阏阁内收藏的书画全部搬到船上，正要开船，适逢老友张伯雨到访。倪瓒念及老友日后生活会有困难，便把卖田产所得的银子相赠部分，然后毅然携家人乘船出走。



竹枝图

倪瓒的弃家逃匿实在出于无奈。

他最后二十年的漫游生活多在太湖四周的宜兴、嘉兴、松江、湖州、吴江、常州一带泛舟。有时他寄居朋友家中，如苏州的周南老、陈植、陈维寅和陈维允兄弟家和南湖的陆玄素家。有时他寓居亲戚家，有时则寄宿于古庙僧房，但大部分时间则以舟为家，漂泊无定所。此间和他交往的还有僧人和道士。他们在一起吟诗作画，互相唱和，一边探讨道学与佛理。倪瓒曾说："生死穷达之境，利衰毁誉之场，自其拘者观之，盖有不胜悲者；自其达者观之，殆不直一笑也。何则？此身亦非吾所有，况身外事哉！"从这段话中，可以窥见他心灵的创伤和忧愤。

元至正二十三年（公元1363年），其妻蒋氏病死，倪瓒受到很大的打击。加之长子早丧，次子不孝，生活越觉孤苦无依，倪瓒感到内心烦恼苦闷，无所适从。明初，朱元璋曾召倪瓒进京供职，他坚辞不赴。他在书画上题诗书款只写甲子纪年，不用洪武纪年。



幽涧寒松图

倪瓒是清高的，这种清高是那个时代汉族士人推崇的品德。他早年接受儒家教育，对于“礼乐制度，靡不究索”，因此儒家的人世思想是注入了他骨髓的。他到杭州凭吊岳飞墓，写了三首诗，其一是：“耿耿忠名万古留，当时功业浩难收。出师未久班师表，相国翻为敌国谋。废垒河山犹带愤，悲风兰蕙终惊秋。异代行人一洒泪，精爽依依云气浮。”可见他的爱憎十分分明。后来看透了社会的本质，加之接受了道家的教义，他的情感和思想便组成了一个运动着的矛盾体。他不肯从俗，元朝的等级制度和对汉人、南人知识分子的歧视政策使他不得不以布衣终其一生。由于元末社会动乱，他连隐逸也没有固定的地点，长期的漂泊生活，使他的思想日趋空寂。

明洪武七年（公元1374年），倪瓒借寓江阴姻亲邹氏家，后染脾疾过世，享年七十四岁。

倪瓒是影响后世最大的元代画家之一。他那简约疏淡的山水画风是明清画家们学习的榜样。董其昌、石涛等大家均引其为鼻祖。倪瓒既属于他那个时代，又为中华文明的发展注入了新的元素，这就是他的艺术创作对时代所具有

的超越性价值。

人生是由无数的点连接起的曲线。倪瓒不隐不仕，在社会动乱中选择了逃逸。他那许多的字与号即是记载他生活中某一场景的点，连缀起来就是他一生的轨迹。

第九节　王蒙的悲剧

在2011年保利公司的春季拍卖会上，元代画家王蒙的《葛稚川移居图》拍出四亿元的天价，此为继黄庭坚的书法《砥柱铭》之后掀起又一轮古代书画的拍卖高潮。古代书画传世只有一千年左右，而有近八百年历史的元代书画，尤其是名家书画，显得弥足珍贵。今天元代书画已经非常稀少，而且大部分作为国宝，收藏于海内外各大博物馆中，鲜有散落于民间者。即便有，也不肯轻易出手。这就使得元代书画极少露面于海内外各拍卖场中，偶有露面，就显得牛气冲天。



王蒙像

《葛稚川移居图》为立轴，设色纸本，纵120厘米，横56.7厘米。描绘了东晋葛洪携带家眷移居罗浮山修道炼丹的故事。葛洪，字稚川，号抱朴子，东晋名医和道教学者。画中骑在牛背上的葛洪身穿道袍，神情专注于手中的书卷。随葛洪夫妇一起移居的，还有他的仆人们。他们或牵着牛羊，或挑担负重，把生活用品搬运上山。沿途崇山峻岭，飞瀑流泉，几间茅屋掩映在深山之中。先行到达的仆人在打扫庭院，迎候主人的到来。《葛稚川移居图》峰峦叠嶂，楼阁参差，整个画面显得生动细腻，笔墨沉酣，当是王蒙画艺成熟时期的代表作。

现藏于故宫博物院的王蒙另一幅《葛稚川移居图》，同样是描绘葛洪隐居罗浮山的情景。不同的是，那幅画中的葛洪正牵着一头鹿站在桥上，回头张望落在后面的家人。他的身后，有背着琴的童子，牵牛的仆人，抱着孩子骑在牛背上


青卞隐居图

的妇人，以及跟在牛后面行走的女眷。专家称，除了存世的这两幅移居图，王蒙还画了许多以葛洪移居为题材的画作。王蒙显然偏爱“葛稚川移居”这一题材。葛洪和王蒙，尽管两人生活的年代相差很远，身份也迥然不同，但却有着相似的人生经历。

王蒙（公元1308—1385年），字叔明，号黄鹤山樵、香光居士，吴兴（今浙江湖州）人。王蒙出生于一个显赫的家族，其外祖父赵孟頫、外祖母管道升、舅父赵雍、表弟赵彦徵都是元代著名画家。据说王蒙出生时赵府正为赵孟頫做五十四岁生日，女婿家传报生了个男外甥，小名阿明，赵孟頫闻讯大喜。待孩子周岁，女儿女婿抱着外甥回娘家时，管道昇摆了一床玩具和文房四宝让孩子抓着玩。可喜的是，这孩子没抓那花花绿绿的玩具，而是握住毛笔涂抹起来。赵孟頫见了又大喜，知还没给孩子起名，赵孟頫拈须略思，曰贾谊《过秦论》有句“蒙故业，因遗策”（意为承接已有的基业，沿袭前代的策略），这孩子可起名蒙，吾辈后继有人了。女儿女婿听从父命，于是为儿子取名王蒙。

王蒙从小聪明过人，识字过目不忘。学唐诗宋词，读三遍便能背诵。

王蒙敏于文却讷于言，日常调皮异常。说来也是奇怪，王蒙每到外婆家，人就会变得很安静。只要赵孟頫在，他就会缠住外公学画画。外公不在，他不是跟外婆管道昇学，就是跟舅舅赵雍学。管道昇说这孩子喜欢画画就让他学吧。外婆的话几近圣旨，女儿女婿就让王蒙拜舅舅赵雍为师，正式开始学画。也许王蒙生来是当画家的，他学画什么就像什么。举凡山水景物人物肖像只要临摹三遍，王蒙即能背写下来。在快成人那年，王蒙画了一幅很不错的山水画，他兴冲冲地拿去让父母观赏。父亲评品一番，说吾儿既然擅长画画，那长大就当画家吧。王蒙说不，他要像外公一样当大官，画画只是业余爱好。

要当官就必须好好学习，王蒙在吴兴考取秀才功名后，继而进入杭州的一所书院就读。王蒙在学习经邦济世学问的同时，得空仍然画画，兴趣来了还赋上几首诗词。王蒙在杭州渐渐出名，也结交了几位好友。某日雅集，王蒙赋宫词一首并挥毫写下。诗友俞友仁见之，感叹此乃唐人佳句也，遂以妹妻之。这俞友仁也非等闲之辈，除识得人才，更擅长诗文书法。洪武四年（公元1371年）首次开科取士，俞友仁成为明朝开国后的第一位会元，继而高中进士，授长山县县丞，后任襄阳县学教谕等官职。曾为同学，王蒙就不如大舅子耐得住寂寞，结婚后看朝廷迟迟不公布科考日期，于是想凭着才气和外公家的人脉关系，为自己谋得一官半职。此时赵孟頫和管道昇已经过世，舅舅赵雍亦赋闲在家，王蒙只能与表弟赵彦徵结伴同行，前往元大都（今北京）拜谒故人寻找机会。

王蒙抵达元大都的时间不对，或者说他所处的整个时代不对。外祖父的门生故旧逐渐凋零，王蒙投送的拜帖不是被退回便是如泥牛入海。王蒙去各部走动，开始还好，多走动了几次，竟遭到门官的辱骂。一气之下，王蒙乘船南归。他先回吴兴老家，住了几天嫌人来人往太嘈杂，于是举家迁入岳父家附近的黄鹤山（今杭州余杭临平山），过起了卧青山、望白云的悠闲生活。

事实证明，王蒙这次选择避世隐居的人生之路是正确的。王蒙南归后不久，元朝这座大厦在内乱纷争和烽烟四起的农民起义中开始摇晃。

建立元朝的蒙古族采取民族歧视政策，废除科举取士，抽掉了士人的晋升台阶，广大汉族知识分子被迫游离于社会之外。故而元代的士人是清闲的，几乎无事可做。当外在的反抗和经邦济世的前途变得渺茫或力不从心时，人们就



葛稚川移居图

会回首追求内在的精神自由、人格完美及情感的抒发。他们或混迹于勾栏瓦肆从事杂剧创作，或游荡于名山大川潜心于山水画的绘制。王蒙出生于富裕家庭，童年的熏陶和青少年时期的刻苦研习使其画技扎实而全面。良好的成长环境及儒家思想的灌输铸就了他积极乐观的生活态度和建功立业的愿望。在“达则兼济天下”的幻想破灭后，王蒙移居杭州城外的黄鹤山，与青山白云为伴，目师造化，中得心源，多方交流，大大提高了他的绘画水平。

山水树石在王蒙的眼里都蕴涵着雄豪郁勃的生命力量。为了表达胸中山水的隽秀壮美，王蒙调动一切手段苦心经营，用细密繁复圆浑凝重的点线，绘制出崇山峻岭溪涧深谷的艺术形象。王蒙在现实社会中无法实现“成林者爽气重荣”的企望，也就只能倾诉于胸中丘壑纸上烟霞，用笔墨把千山万壑密树重岩描绘得茂密而苍翠。他一改元画空疏简率的旨趣，使山水画重新走向丰厚充实，重新找回大山大水的雄强深秀。他是在表现自己对理想生活的渴望，曲折地传达出对当时世道的不满及对命运的不平。可以这样说，晋唐以来人物画用笔中的疏密二体，在山水画风格中也产生了对应范畴，由元末的倪瓒、王蒙各执一端，呈现出丰富的艺术张力。

其早年代表作《青卞隐居图》物化地再现了内心壮志凌云的豪气，整个画面弥漫着奔腾不息的生命力和郁勃奋强的内在精神。这是借物言志，是隐逸超脱与奋进豪迈的矛盾结合体。王蒙成功地表现了他自己的人生情怀，从而形成其山水画独特的艺术魅力，开辟了元代山水另一片生机勃勃的天地。董其昌在《青卞隐居图》上题写了“天下第一”的赞辞。

王蒙的名声超越画坛，开始在社会上传播，而此时的华夏舞台又揭开了惊天动地的一幕。元朝末期，官府的腐败现象达到极点，蒙古贵族和上层喇嘛的跋扈、官吏的贪污、地主豪强的专横触目皆是。以元顺帝为首的蒙古皇室也是“丑声秽行，著闻于外”。元朝的统治已经走上了崩溃的道路。元统元年（公元1333年）京畿大雨，饥民达四十余万。元统二年江浙大灾，饥民多至五十九万。至正四年（公元1344年）黄河连续三次决口，中原饥民遍野。在天灾人祸的双重迫害下，各地农民武装起义揭竿而起。北方有刘福通、韩山童、毛贵等，江淮有张士诚、郭子兴、陈友谅、朱元璋等，红巾军的影响逐步扩



夏山高隐图

展，渐成燎原之势……

黄鹤山的石板道上响起了清脆的马蹄声。张士诚久闻王蒙大名，在其盘踞浙西之际前来拜访。张士诚领导江浙沿海盐民反对元朝统治，控制了中国东南部最富庶的地区，切断了元朝漕粮和财政收入的主要来源，从经济上沉重打击了元朝统治者……王蒙与张士诚的见面还带一点喜剧色彩。知张士诚是贼王，王蒙开始还有点犹豫，但他也知道"秀才遇着兵有理讲不清"的俗话。王蒙只得开了山庄的门相迎，见了面不由得一愣，不明白张士诚为何着的是元朝官服。据说张士诚坦陈大笑且声若洪钟。他搂着王蒙的肩膀走进堂屋，边喝茶边向王蒙说明了缘由。原来在元朝派兵攻打张士诚部之际，朱元璋与方国珍乘机夹击，见形势危急，张士诚便投降元朝，且被封为太尉。之后张士诚的势力不断扩张，拥有北至徐州、南至绍兴的大片地域。张士诚说久闻王蒙大名，现在正是用人之际，他诚意邀请王蒙出山，理问、长史什么的官职随意挑选，要到什么地方当官也可以随便挑选。张士诚见王蒙尚存疑惑，又悄悄地说他投靠蒙古人是形势所迫，只要时机成熟，他还会打出大周国的国号，在自己管辖之地实行上古周朝的周公之礼。这些话令王蒙有些动心——隐居山林绝非自愿，他是被社会挤入了苦闷悲观的人生角落，八娼九儒十丐的等级制度将其建功立业的人生理想付诸东流。在没有希望、看不到出路的情状下，他才选择了隐居与绘画，现在机会送到了眼前，王蒙决定尝试一番。

王蒙毕竟是见过世面的人。他没有随便挑个富庶之地当官，而是随张士诚来到苏州，他要在张士诚的根据地内一睹其真实面目。《明史·王蒙传》记载：

元末，张士诚据浙西，王蒙曾应聘为理问、长史，弃官后隐居临平（今浙江余杭临平镇）黄鹤山，自号黄鹤山樵。这些简略文字透露的信息应该是，王蒙到苏州后见识到了张士诚割据政权内部的真相。投降元朝并占领江南地区后，张士诚手下的将领把主要的精力放在了追逐财富上面。据史料记载，张士诚手下的将领"化家为国，以底小康，大起宅第，饰园池，蓄声伎，购图画，唯酒色耽乐是从，民间奇石名木，必见豪夺……诸公宴集，辄费米千石"。张士诚统治下的昆山地区"比于前元多增粮额，民以穷困，输官不敷。今催粮里长人等，破家荡产，累遭杖责，监系囹圄，受罪数月，逃亡缢死，不知其数"。由于张士诚政权的腐化变质，刚刚摆脱元朝统治的江浙人民又陷入水深火热之中。这与王蒙的为官理念不相符合。他在没有担任具体官职的情况下重新返回了黄鹤山。



具区林屋图

王蒙的这次归隐比较彻底。他怕张士诚或者别的什么枭雄再来打扰，一把火烧了原来的黄鹤山庄，把家迁往更远的深山沟内。在精神层面上，他也全身心投入了绘画，一批耀目后世的名画均创作于这一时期。王蒙作品深受儒家的积极进取、道家的清静玄虚、佛家的超脱隐逸等哲学思想的影响，再加上特定时代的社会环境，使他一直徘徊于进取与隐逸之间。远离世俗的高山大川成了他描绘的主要对象，高士隐居成了他表现的主要题材，以此抒发对世俗污秽的不满情绪。

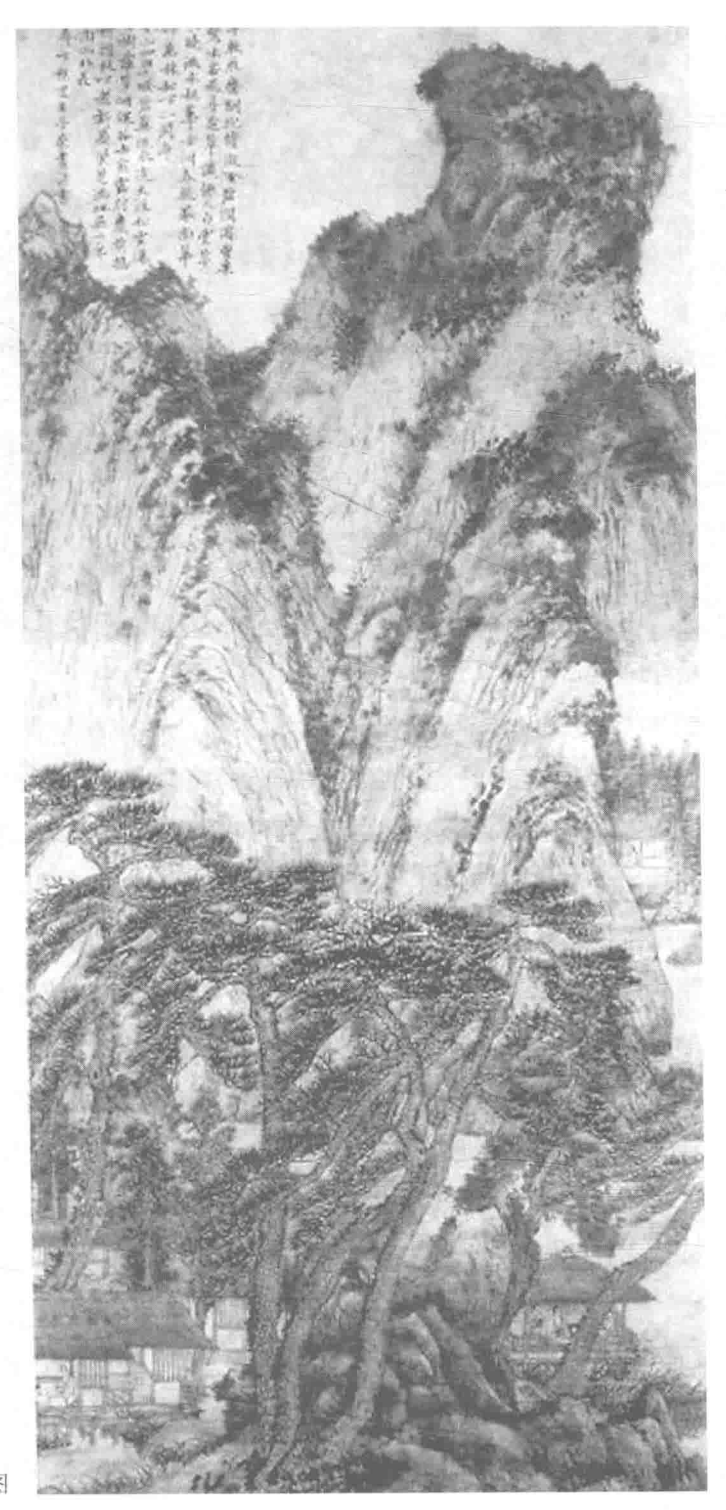
王蒙能诗文，工书法。尤擅画山水，得外祖父赵孟頫画艺，以董源、巨然为宗而自成面目。写景稠密，布局多重山复水，善用解索皴和渴墨点苔，表现林峦

郁茂苍茫的气氛。山水之外，兼能人物。后人将其与黄公望、吴镇、倪瓒合称为“元四家”。他的绘画风格对明清及近代山水画影响甚大。

王蒙的名作《葛稚川移居图》所画题材为东晋葛洪移居罗浮山炼丹的故事。画上有与王蒙同时或稍后的七位大学者的题诗，包括王冕的老师韩性、时人陶复初、陈则和“元四家”中的倪瓒等。他把葛洪作为自己的精神寄托和灵魂偶像，由此创作了很多以葛洪移居为题材的画作。在这些移居图中，画家笔下的葛洪总是身穿道袍，表现出一副置身世外、悠然自得的样子，这反映出王蒙对于隐居生活的向往。葛洪出身于三国的东吴世家，祖上曾经担任御史中丞、吏部尚书等要职。葛洪因为带兵打仗立功，被封为伏波将军，此后屡次升迁，被赐以关内侯的爵位。然而，葛洪心里非常明白，在政治昏暗社会动荡的情况下，一切荣华富贵都如浮云。他看破红尘一心修道。当朝廷再次提升他为散骑常侍，也就是皇帝的侍从时，他婉拒，反而请求去广西勾漏县做一名县令。因为他听说离勾漏县不远处，出产炼丹用的丹砂，到那里为官可以就近采丹砂炼丹。得到皇帝的允许后，葛洪就带着家人上任去了。当他走到广东的时候，被当地的官员挽留，于是隐居在罗浮山里修道炼丹。隐居期间，他著书立说，先后写成《抱朴子》、《神仙传》等书。最后，葛洪老死罗浮山中，后人传说他羽化成仙了。

王蒙的人生经历与葛洪非常相似，他也曾在入仕与出世之间徘徊。后来因为元末社会动乱，农民起义风起云涌，元朝政权摇摇欲坠，王蒙于是产生了归隐的念头，立意做一个像葛洪那样的世外高人。葛洪与屈原一样，成为后人出世入世的文化符号。尤其是在科举弛废、仕进无门的蒙元时代，儒家萎靡、道教风行，极具道家消极出世色彩的葛洪便尤其受当时士人的欢迎，成为他们发抒胸中块垒的直接选择。王哲作渔父咏，张志和作渔歌子，吴镇作渔夫画，王蒙平生多作葛稚川移居图等，皆出乎此心。

综上所述，王蒙在精神层面上的追求已基本实现。如若他没有得享高寿，也不失为一位成功的且具有独立人格的大画家。可造物弄人，明洪武四年（公元1371年）时，王蒙已六十三岁，朝廷首次开科取士，经层层筛选，王蒙的大舅子俞友仁很幸运地成为明朝开国后的第一位会元，继而高中进士，授长山县县丞。消息传到黄鹤山，王蒙那颗烈士暮年之心又跳动起来。他一边责怪俞友仁



青山读书图



太白山图卷局部

没约他一起赶考，一边开始复习功课，决定参加下一届的科考。俞友仁回家省亲时劝妹夫画名书名文名这么大了不必再去掺和，王蒙听不进去。家人劝他年纪这么大了，还是好好在家颐养天年吧。王蒙吹胡子瞪眼睛说老什么，人家到白头了还在考秀才呢。王蒙把家从黄鹤山深处迁回湖州，为的是取阅赶考应用书籍的方便。家人以为他那老劲发泄完了会了事的，殊料王蒙等不到下届开考的时间，竟早早地叫上书僮，雇了条船前往南京。

所幸湖州到南京的水路很近，又所幸京城里的新贵们很看重王蒙的绘画，他到南京受到了礼遇。当那班跟随朱元璋打下天下的文臣武将听说王蒙要参加下届科考，都哈哈大笑，说不论你的画画得有多好，但凭你当初没有依附张士诚这一条就够了，考上进士才能当得官随便挑。话虽然这么说，当官的事没落实，王蒙还不踏实。有人介绍他认识了当朝宰相胡惟庸，胡惟庸喜欢王蒙的画，他接到了赴相府观画的邀请。王蒙高兴之际，相约与会稽郭传、僧知聪一同去胡惟庸私邸观画。那次的雅聚很愉快，王蒙向宰相进呈了自己的画作，胡惟庸说了些赞赏的话，并委派王蒙作山东泰安知州。那名扬天下的泰山就在泰安境

内，而王蒙也是最喜欢名山大川的，于是兴冲冲前往泰安赴任。

王蒙到了泰安自然勤政爱民，在知州任上实践着他那一套儒家入世的人生理念。得暇也登临泰山，构思如何摹写泰山美景，却不知他去胡惟庸府邸观画已埋下了祸根。

胡惟庸是安徽定远人。龙凤元年（公元1355年），在朱元璋攻克和州时，胡惟庸归附红巾军，颇受宠信。胡惟庸历官宁国主簿、湖广佥事、太常少卿、中书省参知政事等，洪武六年升右丞相，旋即升任左丞相，成为百官之首。胡惟庸任相七年，权势显赫，遇事专断，这引起了朱元璋的猜忌。在多重因素推动下，朱元璋以“枉法诬贤、蠹害政治、篡权谋反”等罪名处死了胡惟庸。同时藉辞穷追其友好，包括大批元勋宿将皆受株连，致死者三万余人，史称胡惟庸案。当京城来的钦差到泰安锁了王蒙时，全衙门上下全然不知知州犯了什么大罪。到南京后一过堂，王蒙才得知若干年前他曾到胡惟庸府邸观画，那成了他与胡惟庸有勾结的罪证。

明代史籍中关于胡惟庸案的记载多有矛盾，对于他是否篡权谋反，当时便有人怀疑。明代史学家郑晓、王世贞等皆持否定态度。近代学者指出，所谓的胡惟庸案只是一个借口，目的就在于解决君权与相权的矛盾，结果是彻底废除了宰相制度。

王蒙不得志时成为一名大画家。在追求他的人生理想时又成为政治的牺牲品。什么都是浮云，唯王蒙创作的那些气势恢宏的山水画愈发显示出其不朽的艺术价值。

